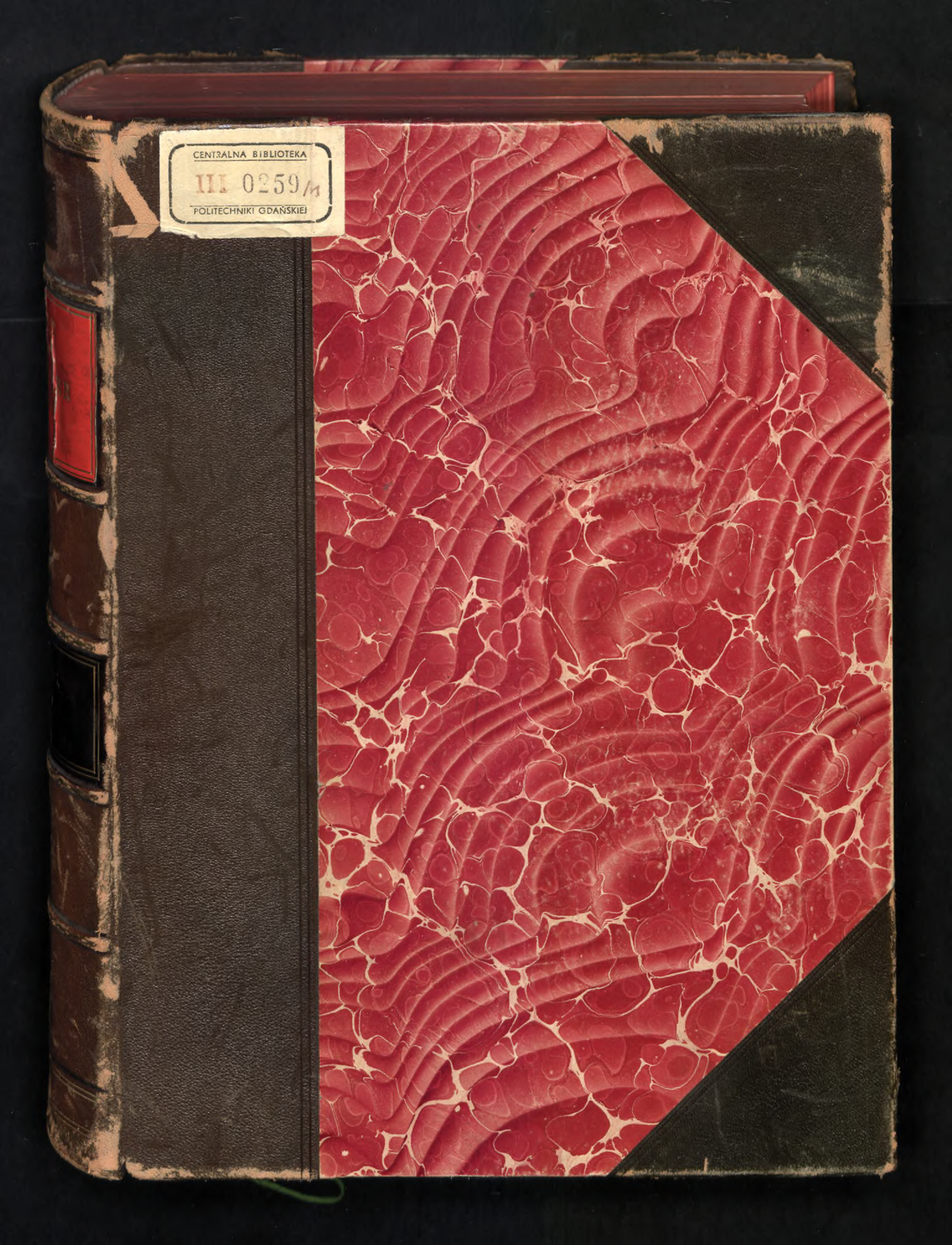
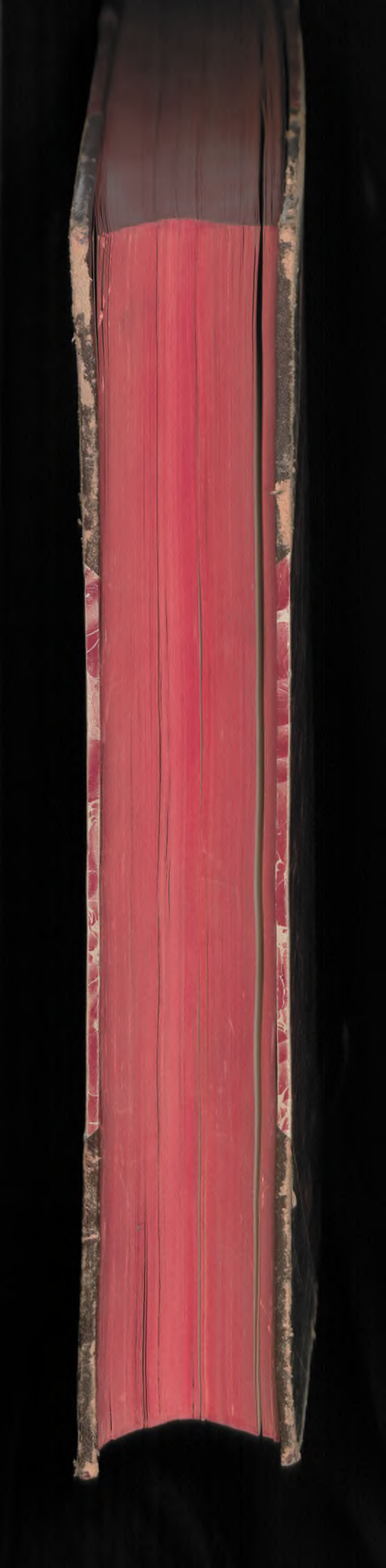
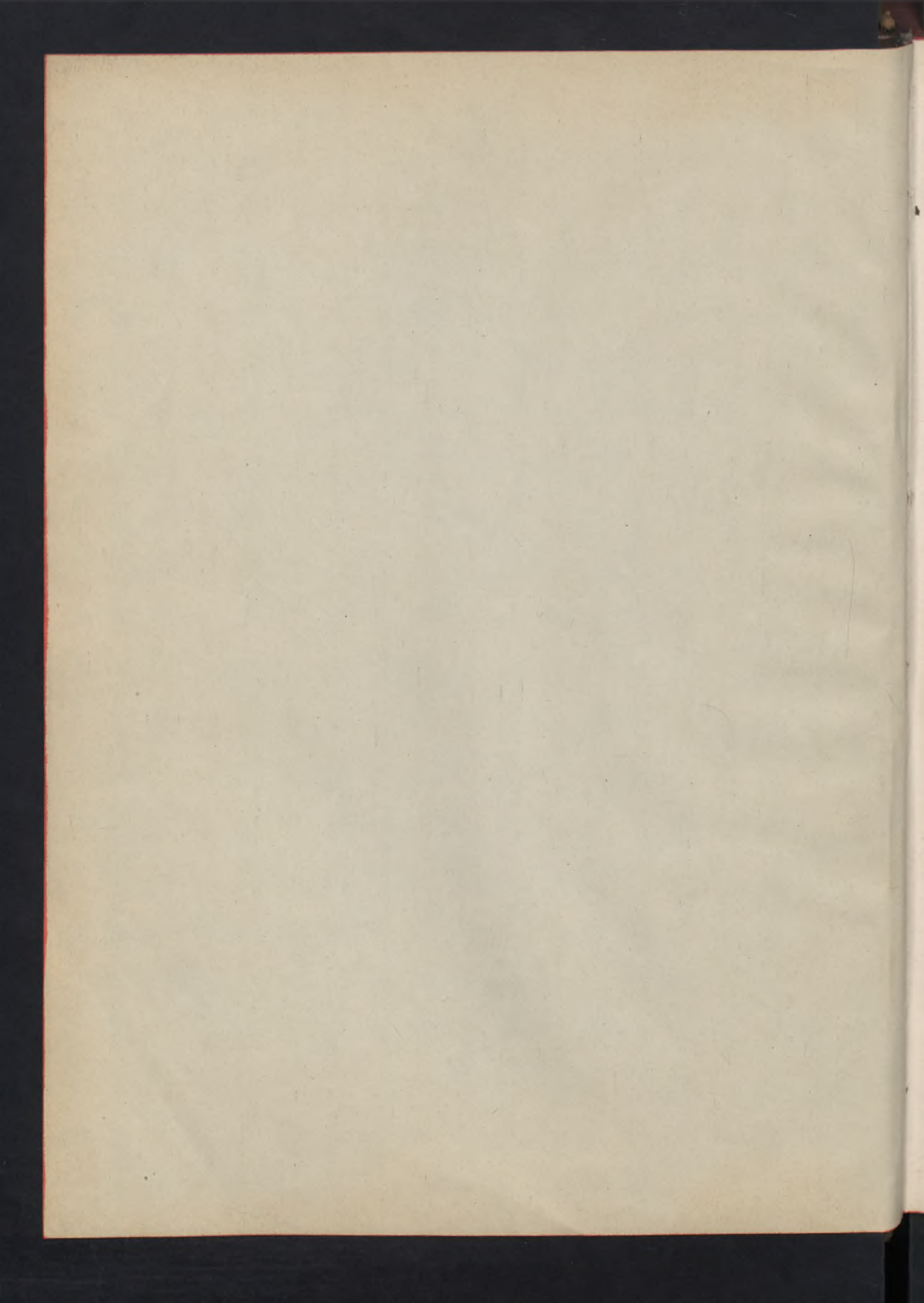



KUNST
UND
KÜNSTLER
I. JAHRG.
1903



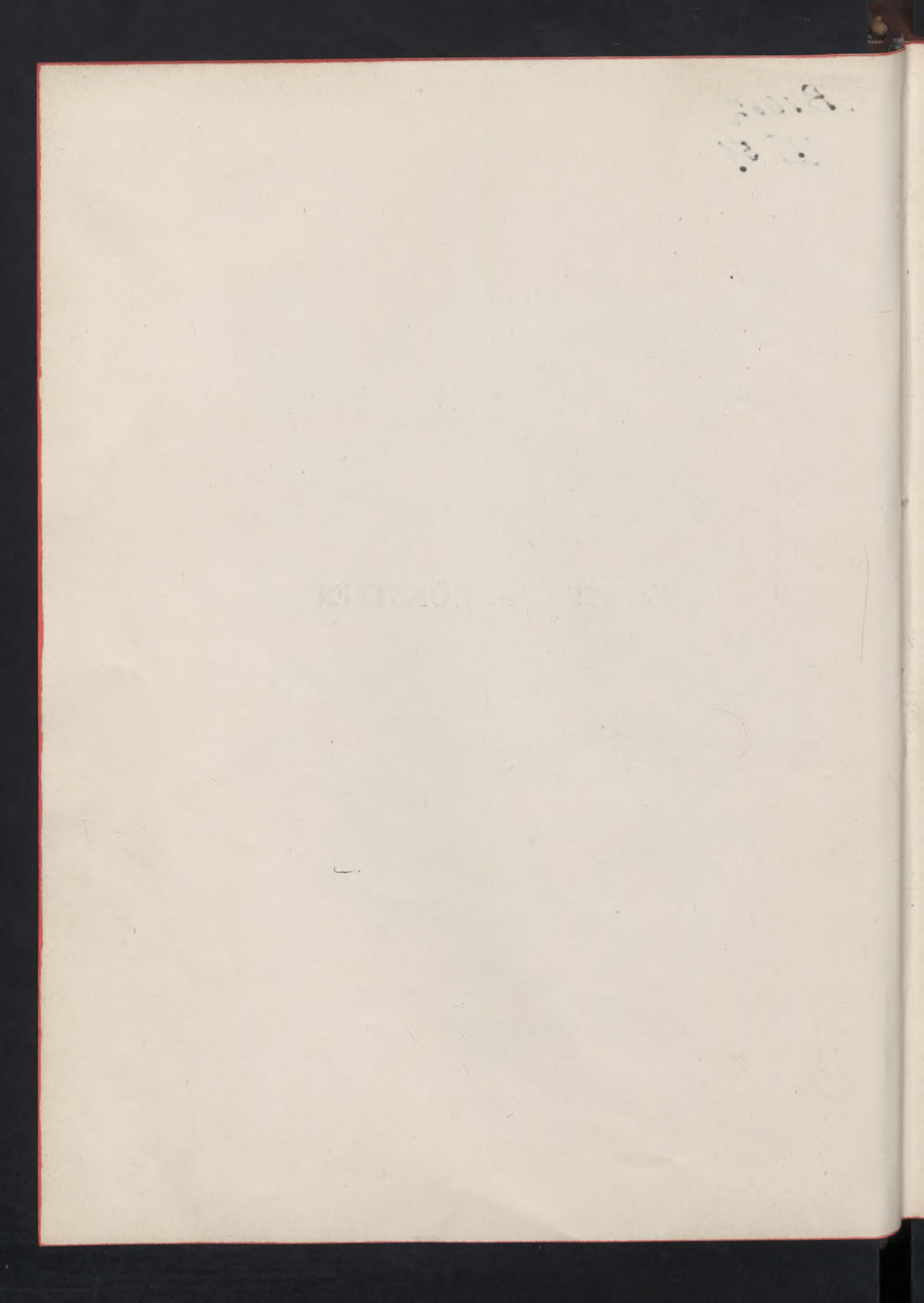






KUNST UND KÜNSTLER





KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

EMIL HEILBUT, CÄSAR FLAISCHLEN

JAHRGANG I





VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1903



INHALTSVERZEICHNIS

DES ERSTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

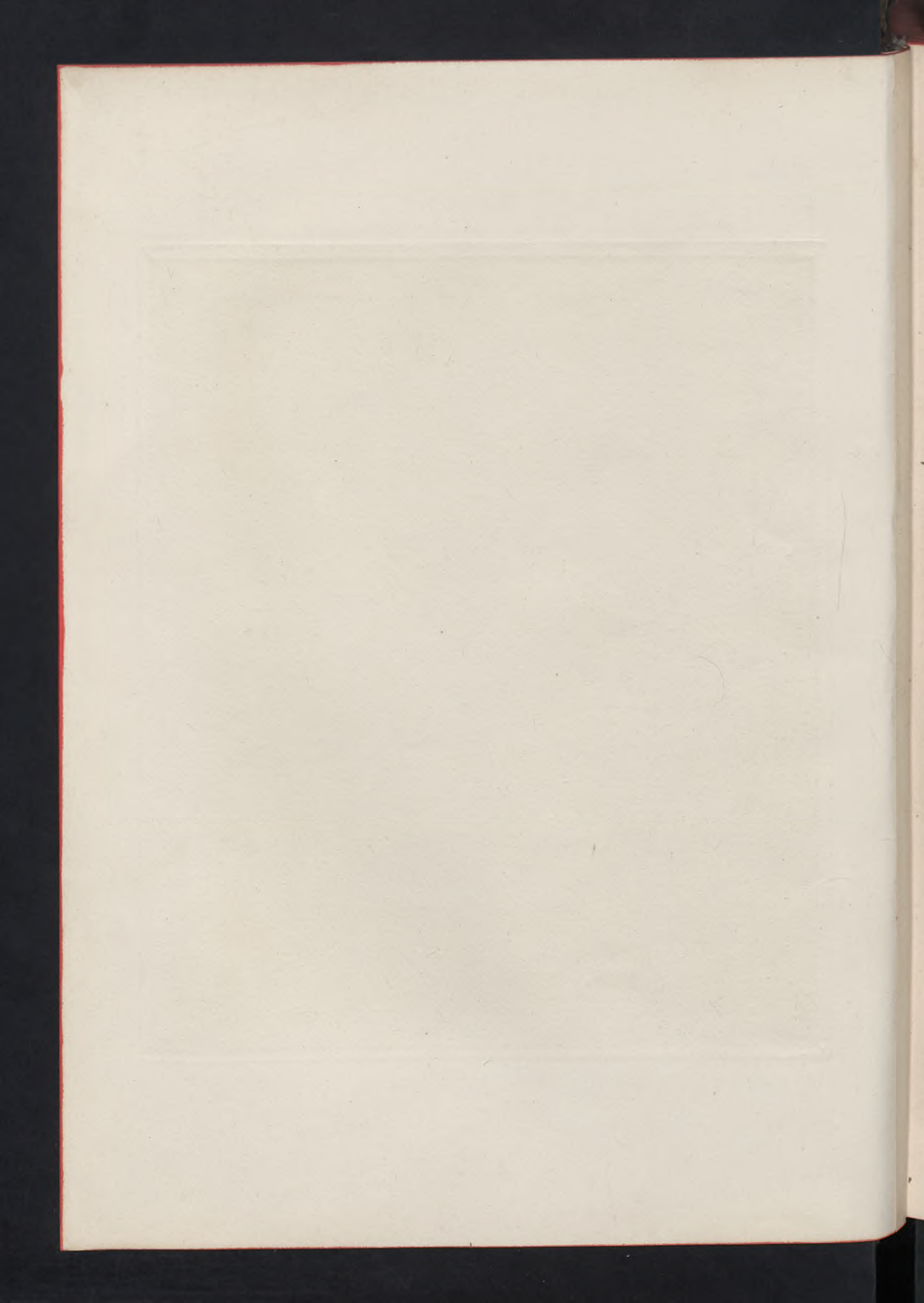
1902—1903

AUFSÄTZE.

ABBILDUNGEN.



WILHELM TRÜBNER, KLOSTER SEEON, PHOTOGRAVURE.





ZUM BEGINN



UR mit einigen Worten möchten wir von den Zielen unserer Zeitschrift sprechen.

Die Zeitschrift soll von der deutschen Kunst ausgehen; sie soll zunächst die Meister der Gegenwart in Deutschland betrachten, sie soll rückgreifend die deutsche Malerei im neunzehnten Jahrhundert, welche wegen ihrer grösseren Nähe uns zum Teil weniger bekannt ist als manche ältere Kunst zur Anschauung bringen, sie soll es sich auch zur liebevoll gepflegten Aufgabe machen, die werdende Kunst, die Keime der Zukunft bei uns zu verfolgen.

Doch können wir unser Auge nicht auf Das nur einstellen, was aus unsrer Heimat kommt; und selbst die alte deutsche Kunst war nicht das ausschliessliche Produkt nationaler Elemente.

Wir haben auch die Kunst der fremden Länder zu erörtern und denken nicht, dass die Weite des Gesichtsfeldes deutsche Künstler gefährden kann. Eine der stärksten Bewegungen in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts wurde durch die Präraffaelitenschule von 1848 herbeigeführt. Der Sohn eines Flüchtlings aus Italien hatte sie geschaffen. Die Anregung zu seiner Kunst wurde ihm durch einige Abbildungen von Fresken des Campo Santo zu Pisa, sowie durch einige vlämische Bilder aus dem 15. Jahrhundert. Von diesen Werken ging Dante Gabriel Rossetti aus und endigte englisch, wie er trotz seines Vaters, trotz des Campo Santo und der vlämischen Bilder jederzeit englisch gewesen war. So ging J. F. Millet von seinem Landsmann Poussin nicht nur, auch von Michelangelo und den Griechen aus und endigte französisch. So begegnete ein genialer schweizer Jüngling in den Gemälden primitiver Niederländer einem Farbenklange, nach dem er gesucht hatte, und ward Böcklin. Liebermann liess die Holländer auf sich wirken und wurde er selbst. Die Gruppe, die

lange Zeit die einzige nationale in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts gewesen war, die Schule von Barbizon würde vielleicht nicht entstanden sein, sich sicherlich nicht entwickelt haben, wenn sie nicht bei dem Engländer Constable die Freiheit der Kunst, die Liebe zur Natur erblickt hätte, und Reynolds und Gainsborough lernten ihre Kunst in internationalen Sammlungen, obgleich wir keine Arbeiten von ihnen kennen, die nicht im allerhöchsten Maass englisch wären; der nationale Geist kann in Künstlern nicht unterdrückt werden.

Darum werden wir getrost von auswärtiger Kunst reden; natürlich nur das wirklich Eingreifende und uns vorzüglich Scheinende berücksichtigen.

Auch die alte Kunst werden wir nicht abseits liegen lassen. Wir wollen keinen Augenblick daran denken, uns dieses Schmuckes zu berauben. Freilich werden wir die alte Kunst nicht so programmatisch pflegen wie die neue und die neuere des neunzehnten Jahrhunderts, indes werden wir Veranlassung finden, uns ihr hinzugeben, sobald eine fesselnde Ausstellung von Bildern alter Meister statt hat, sobald eine wichtige Erwerbung unserer Museen erfolgt ist und die Aufmerksamkeit einem alten Meister zuwendet, oder so oft wir es als eine Freude empfinden, uns mit bewundernswerten Abschnitten der alten Kunst zu beschäftigen, sei es, um der Kunst unserer Tage einen Spiegel vorzuhalten, sei es aus reiner Freude an der Sache.

Wir werden uns auch mit jenen Interessen befassen, die mit einem demokratisierenden Zuge unserer Epoche zusammenhängen, von Gestern auf Heute erstarkt sind und vielleicht das Morgen beherrschen werden. Es ist bekannt, wie die Kunst früher für etwas Aristokratisches galt, das nur den dafür geborenen Individuen zugänglich wäre und wie man heutigentages die Kunstnachfrage erweitern will und sie aus einem Bedürfnis von Einzelnen zu einem Wunsche von Vielen machen möchte. Den Erörterungen über dieses Thema, das von begabten Männern geschaffen worden ist, werden wir diese Zeitschrift öffnen.

Was wir besonders möchten, wird aber die Annäherung an die Produktion der Künstler sein.

Ein Abstand hat sich notwendig zwischen den Anschauungen der Künstler und ihren Freunden und Bewunderern entwickeln müssen. Einleuchtender wird das vielleicht, wenn wir uns gegenwärtig halten, wie ein „Auftrag“ auf Künstler wirkt. Wenn nicht der Ehrgeiz und andererseits das wirtschaftliche Bedürfnis Mächte wären, mit denen zu rechnen ist, so würden moderne Künstler nicht selten Aufträge, die man ihnen giebt, zurückweisen, um nicht in ihrem eigentlichen Leben aufgehalten zu werden. Der erste moderne Künstler in diesem Sinne ist Rembrandt. Die Kluft zwischen alten Künstlern, die noch arbeiteten, um Aufträge auszuführen, und den modernen Künstlern, die wesentlich für sich arbeiten, ist so gross wie der Unterschied zwischen zwei Professionen. Diese Welt der Künstler ist geheimnisvoll, auf die ein Auftrag etwa wirkt wie ein Fremdkörper in einem Organismus. Sie leben für sich, oft unverstanden; sie leben in ihre Welt eingesponnen und könnten wie die Frau auf dem Bilde jenes belgischen Künstlers von sich behaupten: ich verriegle meine Thür um mich selbst.

Es scheint uns das schönste Bestreben für eine Zeitschrift für künstlerische Interessen, von der uns verschlossenen Welt der Künstler, richtiger von ihren Welten, den Schleier so weit es angeht zu lüften und die Mitarbeit der Künstler, dieser elementarsten Erklärer ihres Wesens, zu erlangen. Wir wissen allerdings, dass unsere Künstler das „bilde, Künstler, rede nicht“ leicht so verstehen, dass sie es wörtlich nehmen, wir nehmen dessenungeachtet an, dass wir uns der Erklärungen ihrer Kunst, die die Künstler selbst geben, zuweilen erfreuen werden.

Und hiermit schliessen wir. Wir hoffen, dass es uns gelingen möge, in einer gewissen Weise objektiv zu sein. Wir wollen danach trachten, so positiv als möglich zu werden, so wenig als möglich uns von Theorien bestimmen lassen, vor Allem versuchen, dem Schönen zu dienen.



MAX SLEVOGT, ZIERSTÜCK

DIE AMERIKANISCHE KONKURRENZ
IM KUNSTHANDEL UND IHRE GEFAHR FÜR EUROPA

VON

WILHELM BODE

SEITDEM der Krieg um Cuba und die Philippinen der amerikanischen Politik ganz neue Bahnen gewiesen hat und amerikanische Industrie und Handel in die gleichen Wege der Weltkonkurrenz eingelenkt und in den Traum der Welteroberung sich eingewiegt haben, sind in Europa die Zeitungen gefüllt von Berichten über die Gründungen, mit denen die kühnen amerikanischen Unternehmer ihre Pläne auf eine friedliche Unterjochung der Welt unter amerikanischen Unternehmungsgeist zu einem erfolgreichen Ziele zu bringen suchen. Ein Gebiet, etwas abseits und doch in aller Augen, das die Amerikaner seither im Sturm genommen haben und das sie, wie man annimmt, schon vollständig beherrschen, ist der Kunsthandel. Wo jetzt von einer Kunstsammlung die Rede ist, welche verkauft wurde, nimmt man von vornherein an, dass sie von einem Amerikaner erworben worden ist; wo in Versteigerungen oder im Kunsthandel der Streit über ein wertvolles Kunstwerk entbrennt, kann man ziemlich sicher sein, dass die Amerikaner als Sieger daraus hervorgehen. Es ist aus mit der Hoffnung auf weitere Erwerbungen von hervorragenden Kunstwerken für uns arme Europäer, so urteilt man jetzt fast allgemein diesseits des atlantischen Meeres. Ist dies wirklich der Fall? ist es nur annähernd richtig? und ist die Gefahr überhaupt eine so grosse, wie man glaubt?

Die amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel ist keineswegs erst von heute oder gestern: sie besteht schon seit mehreren Jahr-

zehnten. Aber die älteren amerikanischen Sammler waren von anderem Schlage wie die modernen; sie nutzten, wenn sie in Europa waren, jede Gelegenheit, die sich ihnen bot, um sich über Kunst zu orientieren und Kunstwerke, deren Erwerbung sie nicht an die grosse Glocke zu hängen pflegten, an sich zu bringen. Schon vor dreissig Jahren begegnete man in Italien bei Händlern, Künstlern und Sammlern, bei Bildschnitzern, Vergoldern, kleinen Bankiers und den zahlreichen anderen Handel- und Gewerbetreibenden, die nebenbei verschämt Kunsthandel trieben, einzelnen dieser stillen „busy men", die über anscheinend hohe Forderungen weniger erschreckt waren als wir Europäer und rasch zuzugreifen pflegten; manches gute Stück ist uns auf diese Weise entgangen und nach Amerika gewandert. So hat Quincy A. Shaw seine reichhaltigen Sammlungen zusammengebracht, mit denen der hochbetagte Kunstfreund seine kleine Villa vor Boston ausgeschmückt hat. In ähnlicher Weise hat Henry Marquand gesammelt, der jüngst verstorbene treffliche Mann, dem New-York sein Metropolitan Museum verdankt, der seine schöne Bildersammlung mit Meisterwerken von Rembrandt, Rubens, A. van Dyck, Hobbema, Ruisdael, P. Cristus u. a. sowie die reiche Sammlung von Antiquitäten aller Art schon bei Lebzeiten dem Museum geschenkt hat. Die eigentümlichen Verhältnisse, die in den achtziger und im Anfang der neunziger Jahre zahlreiche Kunstwerke aller Art, namentlich alte Gemälde in Paris und London zur Versteigerung oder in den Handel brachten, haben dann andere Amerikaner mit Glück ausgenutzt, indem sie bereitwillig etwas höhere Preise zahlten wie sie damals noch in Europa Mode waren. So hat Henry Havemeyer in wenigen Jahren die Gemälde zusammengebracht, welche sein originelles von Louis C. Tiffany eingerichtetes Haus in New-York schmücken; darin ein Saal mit neun Bildnissen von Rembrandts Hand. So ist auch die Sammlung von Mr. Yerkes in New-York und von Mr. Gardner in Boston entstanden, dessen Witwe eifrig weiter sammelt und dafür einen Palast in Boston bauen lässt, der als öffentliches Museum bald der Stadt übergeben werden soll. Die Sammlungen Ryerson und Henderson in Chicago, Angus in Montreal u. a. verdanken ihre Entstehung der gleichen Art des Sammelns; alle diese Besitzer haben ihre Wahl in der Regel selbst getroffen, bringen den Kunstwerken in ihrem Besitz Verständnis und Liebe entgegen.

Sehr frühe hat man drüben die neueren französischen Bilder, namentlich aus der Schule von Fontainebleau, zu sammeln begonnen und zwar aus wahrer Freude daran; denn damals galt es selbst in Paris nicht für anständig, ein Bild dieser Schule zu besitzen oder gar in den Wohnräumen aufzuhängen. Quincy A. Shaw, der unter zahlreichen Gemälden der Meister von Barbizon auch an hundert Bilder, Pastelle und ausgeführte grosse Zeichnungen von Millet besitzt, erzählte mir von seinem grössten Gemälde Millets, einem Schweineschlachten mit lebensgrossen Figuren, das Bild habe einen eigentümlichen Affektionswert für ihn. Als er vor einigen vierzig Jahren eine Zeit lang in Paris lebte, habe er dieses Gemälde im Fenster einer kleinen Kunsthandlung gesehen. Das Bild habe ihn ausserordentlich gepackt; immer wieder habe es ihn zu dem Bilde gezogen; nach einigen Tagen habe er es gekauft. Wegen seines bedeutenden Umfanges konnte er das Bild aber nicht in seiner Kammer aufhängen, wo er seine übrigen Schätze der Meister von Fontainebleau geborgen hatte, sondern er musste es in den Salon bringen. Von jedem Freunde, der ihn besucht habe, hätte er nun Spott und Vorwürfe darüber hören müssen, so dass er das Bild schliesslich wieder zurückgegeben habe. Mehr als dreissig Jahre später habe er das Bild zufällig im Kunsthandel in Amerika wiedergefunden und damals sofort um etwa die zwanzigfache Summe des ersten Kaufpreises an sich gebracht, als Erinnerung und gewissermassen als Strafe für seine frühere Schwäche. — Was man nicht nur bei Shaw, sondern auch bei anderen Sammlern und im Museum zu Boston, was man in New-York und Chicago und sonst in den Vereinigten Staaten an Meisterwerken der französischen Schule des neunzehnten Jahrhunderts bei-

sammen sieht, lässt an Zahl und Güte alles hinter sich, was Frankreich selbst und was sonst Europa besitzt.

In der gleichen Weise sind drüben vorwiegend aus künstlerischem Verständnis und aus echter Sammelfreude die zahlreichen Sammlungen ostasiatischer Kunst, namentlich japanischer und chinesischer Kleinkunst entstanden, von denen die Fenalosasche Bildersammlung und die Morsesche Fayencesammlung im Museum in Boston, die Porzellansammlung von Garland in New-York, die van Hoornsche Sammlung von japanischem Steingut in Montreal alles Aehnliche in Europa weit hinter sich lassen, ausgenommen die orientalischen Kunstschätze George Saltings, die seit langem das South Kensington Museum beherbergt.

Fast alle diese alten und altmodischen Sammler der Vereinigten Staaten haben ihre Schätze selbst zusammengebracht, haben das Verständnis dafür auf häufigen Reisen in Europa erworben und leben oder lebten im Genuss ihres Kunstbesitzes. Die amerikanischen Sammler von heute, die Leute, die jetzt der Schrecken der europäischen Museen und Sammler sind und mit ihren Thaten die Spalten der Zeitungen hüben und drüben füllen, sind von ganz anderem Schlage. Wie sie die einzelnen Zweige der Industrie und des Handels durch gewaltige und gewaltsame Operationen in einen Ring zu vereinigen und unter ihre Botmässigkeit zu bringen suchen, so wollen sie auch den Kunsthandel beherrschen und bei ihrem Sammeln mit einem Schlage etwas Ganzes und Grosses schaffen: sie kaufen ganze Sammlungen und machen ihre Erwerbungen durch Agenten, Unterhändler und Vertrauensmänner eigener Art. Wie ihre Trusts, so wollen sie auch ihre Kunstsammlungen zusammenbringen; nur verstehen sie ihr Gewerbe gründlich, aber von der Kunst wenig oder nichts. Sie brauchen die Kunst zur Reklame, zu ihrer Umgebung und Zerstreuung. Um selbst zu sammeln fehlt ihnen die Zeit, fehlen ihnen Kenntnisse und Ruhe; nur das Geld haben sie, mit dem sie alles erreichen — warum nicht auch die Schöpfung von wertvollen Galerien und Museen, die sie mit einem Fusse aus der Erde zu stampfen denken. Diese Herren vom Eisentrust haben in der That mit eisernem Fusse in den Kunsthandel hineingetreten, haben die alte Ordnung zertreten und eine eigentümliche neue Lage geschaffen. Der Kunsthandel erscheint, wie mit einem Schlage verwandelt, die Amerikaner beherrschen ihn vollständig. Nur an die Amerikaner denken die grossen, massgebenden Händler, wenn sie Erwerbungen machen oder Unterhandlungen zum Ankauf anknüpfen; für die Museen in Europa, selbst für die grössten, sorgen sie nur noch nebenbei gerade soweit, dass sie diese nicht ganz als Abnehmer verlieren, namentlich für Sachen, die drüben noch nicht Mode sind.

Die wilde Jagd nach Kunstwerken und womöglich nach ganzen Sammlungen seitens dieser modernsten amerikanischen Sammler hat in wenigen Jahren auch ganz neue Händler auf den Plan oder in den Vordergrund gebracht, hat ganz neue Usancen und Kniffe im Kunsthandel grossgezogen. Nicht die kenntnisreichsten und unternehmendsten Kunsthändler wie bisher, sondern die geldkräftigsten, die verschlagensten oder gewissenlosesten sind die Herren der Situation geworden. Ein gewissenhafter Händler müsste gestehen, dass wertvolle Kunstwerke nur noch selten in den Handel kommen, dass es oft Jahre und Jahrzehnte braucht, bis sie zu einem vernünftigen Preise verkäuflich werden, dass Werke der meisten grossen Künstler im Handel kaum noch vorkommen, dass ganze Sammlungen meist zahlreiche mittelmässige oder schlechte Stücke enthalten und daher zum Ankauf selten empfehlenswert sind. Das wollen aber die Milliardäre, die von heute auf morgen eine Kunstsammlung ihr eigen nennen wollen, welche ihrem Geldbesitz entspricht, nicht hören; sie glauben es auch nicht, da sie mit ihrem Geld alles erreichen zu können meinen. Sie leihen daher ihr Ohr den Vermittlern, die ihnen von solchen Sammlungen und Kunstwerken vorreden, wie sie ihre Phantasie ihnen vorzaubert, und sie in Jahresfrist, während eines continental trip, in den Besitz einer ganzen Galerie, eines wahren Museums zu bringen versprechen. Solche Schmeichler der eigenen

Wünsche giebt es ja genug; dass diese bei ihren Schlichen nicht ertappt werden, davor bewahrt sie die Unkenntnis der Sammler und der Ring, den sie untereinander bilden. Denn sie wissen es einzurichten, dass ihre fetten Kunden nur innerhalb dieses Ringes ihre Verkäufer und Vermittler suchen, die natürlich für das, was einer der Ihrigen verkauft hat, nur Lob und Bewunderung haben. Auch die Presse wissen sie für ihre Zwecke zu gewinnen; die grossen amerikanischen Nachrichten- und Lügenbureaus haben ja in Europa schon festen Fuss gefasst, sie haben ihre Kommanditen in Paris und London, und von diesen Zentren aus versorgen sie auch unsere europäische Presse mit ihren präparierten Noten. Bei uns in Deutschland brauchts bei den elenden Kunstberichten unserer meisten Zeitungen nicht einmal grosser Mittel dafür: nehmen doch unsere Zeitungen die fettsten Enten in Bezug auf Kunst meist ganz blind auf, froh, etwas Sensationelles bringen zu können.

Bei solchen Verbündeten und bei den ausserordentlichen Preisen, welche die modernen amerikanischen Sammler zahlen, — meist das Doppelte bis zum Zehnfachen von dem, was bis jetzt bezahlt worden ist, — müssen sie auch wirklich Ausserordentliches an Kunstwerken erwerben: so sollte man annehmen und so verkünden uns die Zeitungen diesseits und jenseits des Oceans. Wie sehen aber in Wahrheit die Sammlungen aus, die in neuester Zeit nach Amerika gewandert oder zu dem Zwecke ihrer jetzigen amerikanischen Besitzer in London oder Paris aufgestapelt sind?

Der gefürchtetste und von Verkäufern und Zwischenhändlern gesuchteste Mann im heutigen Kunsthandel, zugleich der grossartigste und bisher erfolgreichste Spekulant auf dem Gebiete der Trusts, der diese auch nach Europa verpflanzt und gewissermassen einen Trust aus den Trusts gemacht hat, Pierpont Morgan, hat seit ein paar Jahren Kunstwerke aller Art gesammelt, die er in liberalster Weise in den Londoner Ausstellungen sehen lässt oder leihweise im South Kensington Museum ausstellt. Wir können uns also sehr wohl ein Urteil über seine Erwerbungen bilden. Dies war nun in Bezug auf seine Gemälde in der letzten Winterausstellung der Londoner Academy keineswegs besonders günstig. Das berühmte Altarbild von Raffael, ein Werk, das fast fünfundzwanzig Jahre vom Duca di Ripalda in der National Gallery und später im South Kensington Museum zum Kauf ausgestellt war, haben alle grossen Museen abgelehnt, als es noch zu einem verhältnismässig billigen Preise zu haben war. Es ist ein etwas nüchternes und wenig eigenartiges Jugendwerk, das keinen besonderen Reiz ausübt. Immerhin ist es ein echtes, gut erhaltenes und durch seinen Umfang hervorragendes Werk des grossen Meisters. Echt und gut sind auch Mr. Morgans Bildnisse von Rubens und van Dyck, aber sie geben keinen vollen Begriff von diesen Meistern, und das Gleiche gilt von einzelnen Bildern englischer Porträtmaler des achtzehnten Jahrhunderts, während Bilder, wie das unter Rembrandts Namen ausgestellte, am wohlwollendsten von den Kritikern behandelt worden sind, die sie gar nicht erwähnten.

Glücklicher ist „the great man" im Sammeln von Werken der Kleinkunst gewesen; hier sind ganze Sammlungen wie die des bekannten Auktionators Charles Mannheim in Paris, von Henry Pfungst in London, E. Gutmann in Berlin u. a. in seinen Besitz übergegangen, und manches einzelne gute Stück ist im Handel und aus Versteigerungen hinzugekommen, und andere „Sammlungen" sind eigens für ihn zusammengestellt worden. Dadurch ist Herr Pierpont Morgan im Laufe von etwa zwei Jahren in den Besitz einer reichhaltigen Sammlung von kleinen Bronzen, Limogesarbeiten, deutschen Schnitzereien und Silbersachen, koptischen Stoffen u. a. m. gelangt. Aber auch darin steht die Sammlung doch hinter bedeutenderen Privatsammlungen von Paris und London noch weit zurück; namentlich ist die Zahl ganz hervorragender Stücke, um die den Besitzer alle Welt beneiden müsste, noch recht klein. Dies gilt selbst für die Bronzen, die den reichhaltigsten und interessantesten Teil der Sammlung von Mr. Morgan ausmachen und seine eigentliche Liebhaberei sind, bei deren Er-



JEAN FRANÇOIS MILLET, HIRTIN

werbung er auch einen guten und zuverlässigen Berater hat.

Ein anderer leidenschaftlicher amerikanischer Sammler neuesten Stils, gleichfalls ein trustman, wenn auch nur ein einfacher Kupfertrustman, Mr. W. A. Clark, erregte im vorigen Jahre in Wien grosses Aufsehen, als er um mehr als anderthalb Millionen Francs die bescheidene Bildersammlung des mit neunzig Jahren verstorbenen Domkapellmeisters Preyer erwarb. Preyer war ein kleiner Wiener Sammler, der vor einigen dreissig Jahren Bilder zweiter holländischer Meister und aus der Schule von Barbizon kaufte. Unter letzteren waren einige gute Bilder, namentlich ein herrlicher Daubigny; aber die Holländer waren sämtlich durchaus mittelmässig. Ich erinnere mich u. a. eines Bildes unter dem Namen Metsu, das beim Verkauf mit 50 000 Francs geschätzt worden ist; es wurde vor 25 Jahren mit Ausschussbildern unserer Galerie um etwa 500 Francs verkauft und trug damals noch die Reste der Bezeichnung des Vercolje, eines Malers dritten Ranges, der ein Menschenalter nach Metsu lebte. Nun, der hohe Kaufpreis hat wenigstens nützliche Verwendung gefunden: er ist dem Wiener Kinderspital zugefallen.

Den grossartigsten Fang will Mr. Henry Walters in Philadelphia gemacht haben, der schon von seinem Vater her, einen tüchtigen, vorsichtigen Sammler, gute neuere Bilder und Antiquitäten besitzt. Der Sohn ist noch vorsichtiger — auf seine Weise, d. h. er hütet sich vor den grossen Kunsthändlern und sucht selbst oder durch „gute Freunde" nach Kunstwerken. Die Funde, die er macht, sind in der That danach! Seine neueste Errungenschaft ist eine Sammlung, die nicht weniger als acht Gemälde von Raffael, je ein halbes Dutzend Bilder von Tizian, Correggio, Rubens, Rembrandt, zahlreiche Bilder von Botticelli, Perugino, kurz so ziemlich von allen grossen Meistern enthalten soll, dazu zahllose herrliche antike Statuen, römische Sarkophage, Antiquitäten aller Art, mittelalterliche Kirchengeräte, Renaissancebildwerke, kurz ein wahres Museum, mit dem wenige öffentliche Museen Europas konkurrieren können. Die so angekündigte Sammlung, deren Schätze der überglückliche Krösus in Philadelphia für den geringen Preis von 5 Millionen Francs erwerben konnte, ist die Sammlung des Don Marcello Mazzarenti Ordelaffi, des Almoseniers Sr. Heiligkeit des Papstes. Wer gleich mir das Vergnügen gehabt hat, diese Sammlung zu sehen, weiss, dass es schwer sein würde, eine zweite Sammlung namhaft zu machen, die so bar an allem Guten ist, so mässige Bilder und Fälschungen unter grossen Namen, so viel geringe Antiken und Antiquitäten enthält wie die Sammlung des Don Marcello, welche die weiten Räume eines Palastes nahe beim Vatikan füllte. Trotzdem hat der schlaue Besitzer, der sie seit Jahrzehnten durch hohe kirchliche und diplomatische Vermittelung ausbieten liess, Mittel und Mittler gefunden, um sie dem misstrauischen Amerikaner unbesehen um die Kleinigkeit von 5 Millionen zu verkaufen! Die italienische Regierung, die wahrlich schwierig genug ist in der Erteilung der Ausfuhrerlaubnis, hat diese anstandslos gegeben, und trotz ihrem Bestreben, die Kunstwerke wegen der Ausfuhrsteuer möglichst hoch zu schätzen, hat sie ihre 20% nur mit 40000 Francs erhoben, sodass sie den Wert der Sammlung also auf 200 000 Francs geschätzt hat!

Henry Walters verdankt diesen Kauf seinem Freunde Mr. Laffan, dem gefürchteten Besitzer des New-Yorker „Sun", wenn ich nicht irre, und eines bekannten Telegraphenbüreaus, eines Mannes, dem man nachrühmt, dass er einen „Kunsttrust" zu bilden im Begriff stände. Laffan hat Mr. Walters in einem Wiener Herrn, wie man sagt, den kunstverständigen Experten geliefert, der den Käufer die grossen Namen gewährleistet und die Kunstwerke geschätzt hat; er hat es auch möglich gemacht, dass drüben und hüben in Zeitungen und selbst Fachzeitschriften die glänzendsten Berichte über diese grossartigen Erwerbungen veröffentlicht und die Aufnahme wahrheitsgemässer Mitteilungen verhindert worden sind. Selbst die philisterhaftesten deutschen Zeitungen haben diesen Tanz mit aufgeführt! Und aller dieser Hokuspokus um eine Sammlung, in der nicht ein hervorragendes Bild, nicht eine hervorragende Statue, kaum ein halbes Dutzend mittelgute

Sachen sich befinden! Die Macht der Presse ist uns nie so klar geworden wie in diesem Falle; ob sie dieselbe oft zu solchen Zwecken missbraucht?

So „vorsichtig", wie Herr Walters, verfährt wohl nicht jeder der reichen amerikanischen Kunstsammler; darum ist auch keiner so sehr hineingefallen wie er. Einzelne andere Sammlungen oder sogenannte Sammlungen, sowie manche einzelne Gemälde und Werke der Kleinkunst, die in diesem und im vorigen Jahre an Amerikaner verkauft worden sind, sind mehr oder weniger gut und sind auch selten mehr als um das Doppelte ihres wirklichen Wertes verkauft worden; aber hervorragende Stücke, deren Abgabe an Amerika ein wirklicher Verlust für Europa wäre, sind m. W. nur vereinzelt darunter. Was insbesondere an grösseren Bildwerken der Renaissance (die Antike ziehe ich hier nicht in Betracht; auf diesem Gebiete sammelt man in Amerika schon längere Zeit mit Glück und Verstand) in den letzten Jahren von den Amerikanern erworben wurde, hat nur geringen Kunstwert; die Werke des Mino, Rossellino u. a., die Mrs. Gardner im Frühjahr in der Versteigerung Guidi zu Rom, und die andere Amerikaner vom Conte Bombicci in Florenz u. a. erstanden haben, sind Arbeiten des so häufig im Handel vorkommenden nüchternen anonymen Gesellen, dem wir den wenig geschmackvollen Namen des „Meisters der Marmormadonnen" gegeben haben. Sie sind um das fünf- bis zehnfache überzahlt worden.

Wenn ich das Facit aus dieser Zusammenstellung ziehe, so ergiebt sich, dass in diesen letzten Jahren für viele Millionen wohl manches Gute und Treffliche für Amerika erworben worden ist, aber herzlich weniges, dem wir wirklich nachweinen müssten. Denn von den meisten Gattungen des Kunstgewerbes kann Europa ohne Schaden den Amerikanern die Zusammenbringung selbst grosser und ansehnlicher Sammlungen neidlos gestatten; ob von Urbiner Majoliken, von Emails der Limousin und Reymond, von deutschem Steingut, von koptischen Stoffen u. s. f. einige tausend Stücke mehr oder weniger bei uns bleiben, ist wirklich ziemlich gleichgültig. Anders steht es für die hohe Kunst. Aber auch da scheinen mir die Aussichten für die Museen und Sammler Europas keineswegs so hoffnungslos zu sein, wie man jetzt annimmt. Die Kaufwut der Amerikaner ist augenblicklich gerade in den Hundstagen, sie wird sicherlich abnehmen, wahrscheinlich sogar bald und stark abnehmen. Wenn daher selbst in diesem Jahre dem europäischen Kunstbesitz nur ein verhältnismässig unbedeutender Schaden zugefügt worden ist, so dürfen wir mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen, dass auch in Zukunft die amerikanischen Sammler und Museen keineswegs die Rolle spielen werden, die man ihnen jetzt zuweist, wenn sie auch gefährliche Konkurrenten bleiben und dies nach manchen Richtungen noch in verstärktem Masse werden dürften.

In den Vereinigten Staaten wird die Herrschaft der Trusts und ihrer Leiter, wird der Ueberfluss von Mitteln in einzelnen Händen nicht ewig dauern. Eine Krisis im Kunsthandel mit Amerika wird auch dadurch über kurz oder lang herbeigeführt werden, dass die dortigen Sammler modernsten Stils erkennen lernen, wie sie vielfach mit sogenannten Meisterwerken angeführt und mit kolossalen Preisen hineingelegt worden sind, und dass sie sich beim Kauf ganzer Sammlungen, die obendrein vielfach von Händlern gleich zum Zwecke des Wiederverkaufs angelegt sind, meist schlecht stehen, dass man überhaupt Kunstsammlungen nicht aus der Erde stampfen, sondern nur allmählich und mit Liebe und Verständnis zusammenbringen kann. Auch wird man dahinter kommen, dass die enormen Preise, die man in den Zeitungen ausposaunt, in vielen Fällen fingierte waren, weil Käufer wie Verkäufer aus Reklamegründen oft ein Interesse an solchen Uebertreibungen haben, da sie dem einen neue Angebote von allen Seiten verschaffen, dem andern die Preise bei späteren Verkäufen treiben helfen.

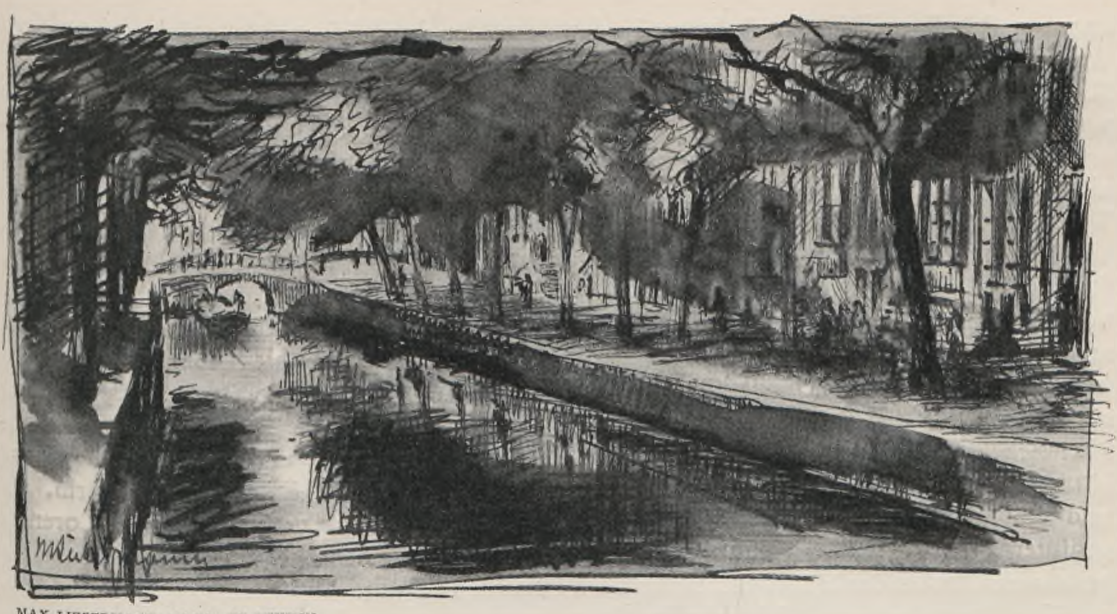
Ein Vorteil, den die Museen und ernsthaften Sammler in Europa auch unter den jetzigen Verhältnissen vor den gefürchteten Amerikanern und ihren Helfershelfern voraus haben und wohl auch für Jahre noch voraus haben werden, liegt vor allem in der genaueren

Kenntnis der alten Kunst, im Eifer der Forschung nach ihren Werken und dem stetigen, mühseligen Nachgehen nach verschollenen oder wenig bekannten Stücken in Privatbesitz. Das ist nicht Sache dieser Milliardäre; es ist auch ihren Lieferanten viel zu mühsam, ganz abgesehen davon, dass diese selten die Kenntnisse dazu haben. Sie suchen lieber da, wo rasch und viel zu verdienen ist, und wagen sich daher an ganz bedeutende Sammlungen nur ganz ausnahmsweise heran; denn die Besitzer solcher Sammlungen pflegen schwer zugänglich zu sein, zumal für zweifelhafte Ehrenmänner, während die Besitzer von Mittelgut sich mit solchen gerade gern verbinden; haben sie doch nur mit ihnen und durch sie die Aussicht auf gewinnbringenden Verkauf ihrer Ware.

Gerade die Widerwärtigkeit des Kunsthandels in dieser seiner modernsten Entwickelung und des Verkehrs mit den Händlern und Vermittlern aller Art, die er an die Oberfläche gebracht hat, hat die wirklichen Kunstfreunde und vornehm Denkenden unter den Sammlern und Besitzern wertvoller Kunstwerke gegen die Versuchung des Verkaufs nur noch unzugänglicher gemacht. Wir verdanken es nicht am wenigsten den Amerikanern und ihren Trabanten, teilweise auch dem wahrhaft grossartigen Vorbild der Amerikaner nach dieser Richtung, dass unsere Sammler ihre Kunstwerke, soweit sie sich überhaupt von ihnen trennen, entweder den öffentlichen Museen vermachen, schenken und leihweise überlassen oder, wenn sie verkaufen müssen, diesen die Auswahl und den Vorkauf einräumen. In London ist im vorigen Jahre als Stiftung der Lady Wallace die Wallace-Collection eröffnet worden, die an Wert und Reichhaltigkeit der Kunstwerke und ihrer Ausstattung alle Privatsammlungen der Welt weit hinter sich lässt. Der Louvre hat erst kürzlich den Saal der Stiftung Baron Adolphe Rothschilds eröffnet und gleich darauf die grosse, in Europa fast einzig dastehende Sammlung klassischer französischer Gemälde des 19. Jahrhunderts von Thomy Thierry vermacht bekommen. Die Stadt Paris hat soeben die grossartigen Sammlungen von Eugène Dutuit erhalten, die allein bedeutender sind als alles, was seit zehn Jahren von Amerikanern an Kunstwerken erworben ist. Das Berliner Kaiser Friedrichs-Museum wird durch das grossmütige Geschenk von James Simon eine zwar nicht sehr umfangreiche, aber sehr wertvolle und mannigfache Renaissancesammlung erhalten, und aus den von Beckerathschen und anderen Sammlungen haben unsere Museen unter den günstigsten Bedingungen die Auswahl des Besten treffen dürfen. Wir sind auch für die Zukunft nicht bange, trotz den Amerikanern, wenn wir uns auch völlig klar darüber sind, dass die Quellen für ergiebige Vermehrung der Kunstsammlungen von Jahr zu Jahr spärlicher fliessen und die Konkurrenz durch die Begründung immer neuer Museen und die reichlichere Dotierung der Museen immer stärker wird.



LUDWIG VON HOFMANN, HEIMWEG



MAX LIEBERMANN, KANAL IN LEYDEN

DAS MEDICEERGRAB

TAGEBUCHBLATT

VON

GERHART HAUPTMANN



IE Grabkapelle der Medici ist ein Tempel von abgeklärtester Heiterkeit. Michelangelo ward hier zum Griechen. Taine aber empfand es nicht, dieses Griechentum Michelangelos. Er nennt die Kapelle, grundfalsch: kalt oder frostig. Die grossen Gebilde darin bezeichnet er ferner als „figures colossales", was mir nicht minder befremdlich erscheint.

Es heisst, dass Michelangelo, als Florenz vom Papste erobert war, sich lange in Lebensgefahr befand, verborgen lebte und endlich verschont ward, um die Kapelle der Mediceer zu vollenden. Da sei nun, meint Taine, alle giganteske Wut des Meisters und alle Bitterkeit in das Werk geströmt. War Michelangelo wirklich ein Gefangener in dieser Kapelle, so wäre wohl kein Gefängnis zu finden gewesen, dass so wenig für ihn eins war, als dieses. Hier war er unter dem Schutz und Schirm einer göttlichen Konzeption und ihre ursprüngliche Grösse und Weihe — es konnte nicht anders sein — musste ihn wieder durchdringen, weihen und gross und olympisch machen.

Die „Nacht" erscheint Taine als eine in barbarische Gefangenschaft geratene Diana. Die „Morgenröte" erwacht aus einem schlechten Traum. Bei dem „Tage" denkt er an Figuren Dantes, besonders an „Ugolin rongeant le crâne de son ennemi". Er sagt, alle diese Figuren seien nicht von unserem Blut, aus ihrer Nacktheit spreche nichts, als Schmerz und Rasse, und es könnte bei ihrem Anblick kein anderes Gefühl aufkommen, als Furcht und Mitleid. Die ganze Betrachtungsart gäbe dem Betrachter aber nur Teile in die Hand, selbst wenn sie nicht an sich falsch und verkleinernd wäre. Sie benimmt vollkommen die Aussicht über die grosse michelangeleske Einheit des Ganzen.

Ein Kunstwerk, wie dieses, ist aus einer grossen, stolzen Empfindung geboren (denn eine andere trägt die Bürde der Riesenarbeit nicht) und von ihr in allen seinen Teilen durchherrscht. Sieger ist jeder grosse Schöpfer

zuerst und hell und festlich bekränzt in der Arbeit, wenn er auch sonst im schwarzen Kleide des Grams einher geht. Alles das, wovon er im Leben beherrscht wird, beherrscht er in seiner Kunst. Als Michelangelo, aus aller Erniedrigung heraus, sein Reich und Werk wieder betrat, da ward er und fühlte sich: der Fürst über die Fürsten. Erniedrigung, Rachedurst, alles fiel von ihm ab und musste von ihm abfallen, bevor er den Meissel ansetzen durfte. Zu ganzer Grösse und Vollkommenheit musste er sich aufrichten, ehe er sein eigenes Werk wieder erreichte, um weiter über sich hinaus wirken zu können. Gewiss, hätten die Wände dazumal Ohren besessen und könnten sie heute reden: wir würden von geflüsterten Flüchen und knirschend ausgestossenen Rufen des Hasses und mehr noch der Verachtung erfahren. Ich sehe im Geist den Meister, wie er umherging, pfiff, bitter lachte, sang, dies und jenes zur Hand nahm, seinen Holzhammer in die Ecke warf und dergleichen mehr, aber immer doch seiner geheimen, sicheren Richtschnur nachging, über dem Druck und Dunst der Stunde bergeshoch und unter dem Oberflächengekräusel der eigenen Seele meerestief.

Den Historiker führt eben — ach, wie oft! — wie den Aesthetiker, der Drang, das Mysterium der Kunst zu entschleiern, vom tiefsten Begreifen ab.

Die Totenkapelle ist grazil und hochstrebend, hell und leicht ihre Kuppel, viel Licht ist darin. Nischen aus Marmor von edelstem Ebenmass, durch corinthische Säulenformen begrenzt, ringsum in mässiger Höhe. Statuen, welche hineingedacht sind, fehlen. Zwei Sarkophage der Medici sind von einer so letztgefundenen Schönheit in Ernst und Grazie, dass, wenn die darauf ruhenden Figuren im Taineschen Sinne wirkten, das Missverhältnis vollkommen wäre.

Giuliano und Lorenzo di Medici, über den Särgen thronend, sind wie griechische Krieger gekleidet. Giulianos Haltung, von praxitelischer Ruhe und jugendlich-ahnungsloser Würde, griechisch-göttlich frei. Lorenzo, schön wie sein Verwandter, schöner vielleicht als er, hat sich selbst und das Leben vergessen, das ihn durchdringt. Sein Auge sinnt fern über Vergangenes, über Zukünftiges. Es füllt den Raum des Lichts mit einem weichen, ernsten Stimmungsgehalt, sehnsüchtig, unbegreiflich, unendlich süss. Dies ist der Tribut Michelangelos an das Grab.

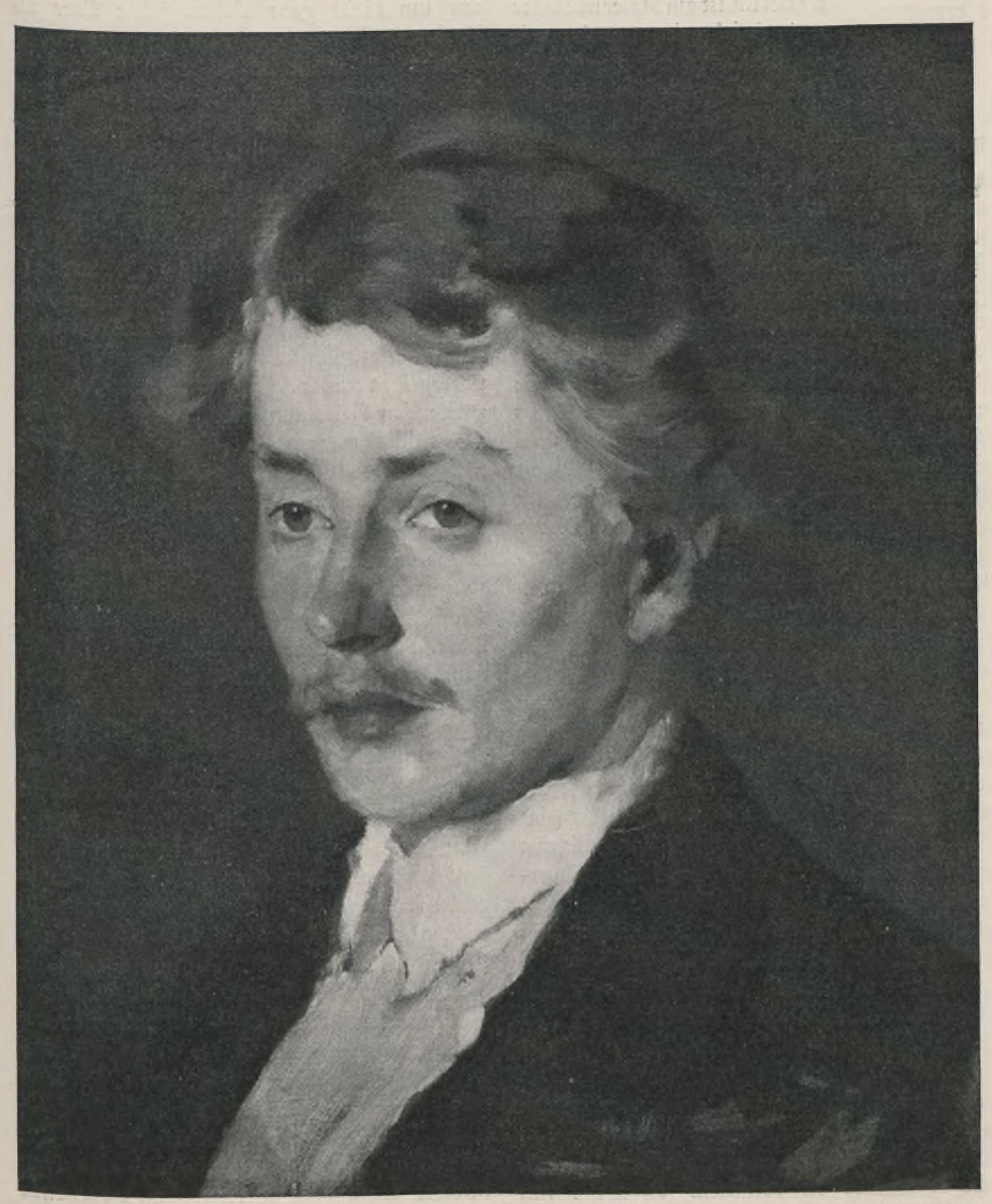
Taine sagt von Lorenzo: so muss Barbarossa ausgesehen haben, bevor er den Befehl erteilte, den Pflug über Mailand zu führen. Man kann gar nicht grimmiger fehlgreifen.

Was hätten wir hier mit Barbarossa zu schaffen? ja, was selbst mit den Medici? Das tiefgeschöpfte Gebilde des grossen Künstlers ist ganz persönlich und namenlos. Hier ist des Meisters Haus! Es ist niemand darin, als er, nicht Giuliano di Medici, nicht Lorenzo di Medici, sondern allein Michelangelos marmorne Klarheit. Irgend ein Grosser vor einem sogenannten welthistorischen Entschluss: er würde zur Erbärmlichkeit herabsinken in dem Stillen, Ewigen, das hier sich umspinnt.

Die Stimmung der weichen Rätselsehnsucht, die von Lorenzo ausgeht, musste geschont werden; so fein und verschwiegen sie ist: die lauteste Aussprache im Raume musste sie bleiben. Alles andere durfte nur stiller und ruhender sein. Daher die tiefe, unendliche, erschütternde Stille in dieser Kapelle, diese leuchtende Stille! — Man muss diese Stille finden, um die Hoheit und Einheit dieses Werkes zu begreifen, jenes Letzte und Zarteste der Kunstabsicht und des reinen Triumphes der Vollendung: „. . . deh, parla basso“.

Dieses „Sprich leise, leise“ sagt Michelangelo zu allen, welche die Kapelle betreten. Er hat es während der Arbeit zu sich selbst gesagt. Er hat es zu seinen Figuren gesagt, auch zu den vier gigantesken Gestalten: dem Tage, der Nacht, dem Morgen, dem Abend. Jede der vier Gestalten ist erhaben, nicht kolossal. Der Tag blickt frei und grad, das Auge starr und unbewölkt, unendliche, scheinbar ruhende Macht ist dieser Sonnengigant. Fern weiche der Ugolino Taines, der die Hirnschale nagt! Die Nacht ist als Weib gebildet. An ihr ruht alles, doch in ihr lebt, wirkt und schwellt alles, traumhaft, halb unbewusst. Sie ist auch der schmerzausruhende, bürden-

ermattete Erschöpfungsteil des Daseins. Der Marmor Giuliano, der freie, heitere, ruhige Augenblick, das ist ihr Kind. In Abend- und Morgenröte kämpfen die Schatten des Schlafs mit den Gewalten des Tages. Ihr Geschöpf ist ein Zwittergeschöpf: Lorenzo. In ihm empfindet das Leben im Licht die Nacht und den Tod und wird zum Wachtraum. Der Tod aber ruht in den Sarkophagen als Ungeschautes und Unbegriffenes.



WILHELM LEIBL, BILDNIS WILHELM TRÜBNERS 1872. (MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPH. GESELLSCHAFT BERLIN)

WILHELM TRÜBNER

VON

EMIL HEILBUT



TRUEBNER ist ein Maler mit einer wenig erfolggekrönten Jugend. Er war eine der hervorragendsten deutschen Begabungen und niemand kümmerte sich um ihn. Bei grosser Frühreife malte er ganz ausgezeichnete Bilder, später fing er zu theoretisieren an, mit vorzüglichen Ansichten über die Kunst und nicht ohne Bitterkeit gegen manche Kollegen, die von populären Erfolgen vorwärts getragen wurden, und es häufig leicht hatten, zu Geltung und Ansehen zu gelangen. Dabei gewähren immer noch die Maler den künstlerischen Leistungen ihrer Genossen die entschiedenste Anerkennung. Es war Andreas Achenbach, der sich um die Auffindung eines verloren gegangenen Bildnisses des Kölners Pallenberg von Trübners intimem Freunde Leibl verdient machte, Defregger und Munkacsy gehörten zu den Ersten, die Leibls Grösse erkannt haben. So zeigten die Maler gerade in Trübners Umkreis gutes Verständnis für grosse Erscheinungen unter ihren lebenden Kollegen — selbst bei anderen Richtungen.

Wilhelm Trübner wurde am 3. Febr. 1851 in Heidelberg geboren. Er war das Kind wohlhabender Eltern, der übliche Widerstand gegen seine Wahl des Künstlerberufs wurde gehegt, doch auf den Rat Anselm Feuerbachs wurde der junge Kunstbeflissene zum Besuche der Akademie in Karlsruhe ermächtigt. Er zog es bald vor, nach der münchener Akademie zu wandern, auch hier fand er nicht die rechte Befriedigung, er gewann erst in dem Oesterreicher Canon, der damals in Stuttgart lebte, einen Lehrer, welcher ihm zusagte; der Maler aber, an welchen er sich wahrhaft anschloss, mit dem und einem kleinen Kreise gleichgesinnter Freunde er sich gewissermassen amalgamierte, war Wilhelm Leibl in München. Leibl riet ihm in München, die Akademie zu verlassen. Er malte von jetzt an in Verbindung mit Leibl; dieser war nur um nicht ganz sieben Jahre älter als Trübner.

Sehr interessant ist es, zwei Porträts zu vergleichen, die von Trübner aus dieser Zeit existieren. Das eine ist von Leibl. Leibl malte den Jüngling mit etwas schwimmenden blauen Augen, mit dem blonden Lockenkopfe, mit einem wunderbar gezeichneten Munde, als ein malerisches Meisterwerk. Es war das Werk eines grossen Malers, der aber Trübner nur als einen Durchgangspunkt benutzt hatte. Er malte etwas wie eine Wiedergeburt eines alten Bildes, der die Gesichtszüge Trübners untergelegt waren. Leibl war zu einem entzückenden Fleischton gelangt und hatte Trübners Bildnis mit prachtvoll kühnem Pinsel behandelt. Ganz anders wirkt das Bild, das Trübner von sich selbst im selben Jahre in Rom malte.

Es war nicht so gut gemalt wie das Gemälde von Leibl. Trübner hat überhaupt nie so gut wie Leibl zu malen gewusst. Aber wir finden eine merkwürdige Freiheit in diesem Bilde. Sehr ungezwungen sitzt der Jüngling da, ganz, als ob er von einem Andern geschaut wäre. Leibls Bild von ihm könnte sehr wohl ein Selbstporträt sein; so lieben sich Maler in Selbstbildnissen zu zeigen. Trübners *Selbstbildnis* könnte hingegen gerade von einem Andern gemalt sein: so unbefangen ist es gesehen, so lebensvoll. Nichts in diesem Bilde lässt vermuten, dass es etwa um des Tones willen oder um der Altmeisterlichkeit willen entstanden sei. Es ist die Darstellung eines heitern, naiven Menschen — und vollständig persönlich ist der Ausdruck dieses Gesichtes.

Aus demselben Jahre — Trübner war erst einundzwanzig Jahre alt — stammen merkwürdig schöne Bilder. Der „erste Versuch" (ein kleiner Cognacräuber) ist wohl nur malerisch. Doch schon das Gemälde „im Atelier", eine Gruppe, die ein Mann und eine Frau bilden, zeigt eine merkwürdig sprechende Persönlichkeit in der Frau. Und das Bild aus



WILHELM TRÜBNER, BLICK AUS DEM HEIDELBERGER SCHLOSS

der Nationalgalerie „auf dem Kanapee" giebt eine neue Note. Hier sind die dunklen Töne gebeizten Holzes verlassen, die münchner Atelieratmosphäre, wir finden eine helle Farbensymphonie angefangen, etwa in Whistlers Genre. Whistler ist eleganter, wesenloser und hat das Detail überwunden — Trübner ist schwerer, schwerfälliger, auch körperlicher, individueller. Ein ganz geniales koloristisches Meisterwerk ist das Stillleben mit der Tischdecke auf diesem Bilde.

Aus dem folgenden Jahre sind zwei Brustbildstudien eines Mohren erwähnenswert, die eine sehr schön gemalt, die andere ein Wunder von Geschmack in der Anordnung — helle Blumen vorne und hinten der Mohr im Profil, das Ganze tonig, farbig, belebt wirkend, Gobelinschönheit und zugleich Leben. Und ein wunderbares Bild ist aus diesem Jahr der Blick aus dem „Heidelberger Schloss". Man sagt vielleicht nicht zu viel, wenn man behauptet, dass dieses Bild, welches im „Sujet" mit Meissonier gemeinsame Züge hat, ganz ungeheuer über Meissonier hinausragt (und das sagt jemand, der trotz der heutigen Mode von vielen Bildern von Meissonier noch entzückt ist).

Dieses Bild ist etwas Prachtvolles, was Farbe, Komposition und Luft betrifft. Durch die letztere Eigenschaft unterscheidet es sich mit enormem Vorteil von den Meissonierschen Bildern. Und dann ist es deutsch, der Mensch, der aus dem Fenster blickt, deutsch — bis in die Fussspitzen. Und wie der Hund lebt. Dieses Bild lässt in keiner Beziehung etwas zu wünschen, es ist eines der Schmuckstücke der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts.

Im Winter 1873 ging Trübner nach Brüssel. Nicht ohne die Einwirkung von Rubens entstanden hier seine „Christus im Grabe"-studien; eine unter ihnen ganz ausgezeichnet.

Auch entstanden Landschaftsbilder, wie die „Fraueninsel-Chiemsee", die jetzt im Besitz der Hamburger Kunsthalle ist und die „Herreninsel-Chiemsee" und die „Birkenstudie".

Dann diente Trübner und malte sich als Einjährig-Freiwilligen, nicht mehr so reizend wie in dem in Rom entstandenen Bilde, doch malerisch immer noch vortrefflich, auch charakteristisch.

Das Jahr 1876 brachte vorzügliche Landschaften und Porträts.

Aus dem Jahre 1877 stammt das schöne Bild der Brera in Mailand, „Modellpause".

Wenn man aber „Brera" sagt, so darf daran nicht die Vermutung geknüpft werden, dass der Künstler schon, als er das Bild malte, zur Geltung gelangt wäre. Es blieben alle bisher genannten Bilder vollständig ungewürdigt und der Maler stand mit seiner vollkommenen und persönlichen Kunst allein.

Leibl war zu jener Zeit von München fortgegangen; Trübner aber machte sich jetzt daran, sich mit figurenreichen Kompositionen zu beschäftigen. Er nahm poetische und geschichtliche Vorgänge auf, ging bei ihnen auf Anschauung aus, hatte manches vielleicht barock Lebendige, hatte in einzelnen Teilen vielleicht einmal eine nicht versagende Ausführung — wer aber die poetischen und geschichtlichen Bilder dieser Epoche, wie sie bewegte, hauptsächlich heroische Scenen darstellen, mit Trübners früheren ruhigen, rein malerischen Figurenbildern, die Zustände schilderten, vergleicht, erkennt zwar den gleichen Maler, beklagt jedoch die Veränderung.

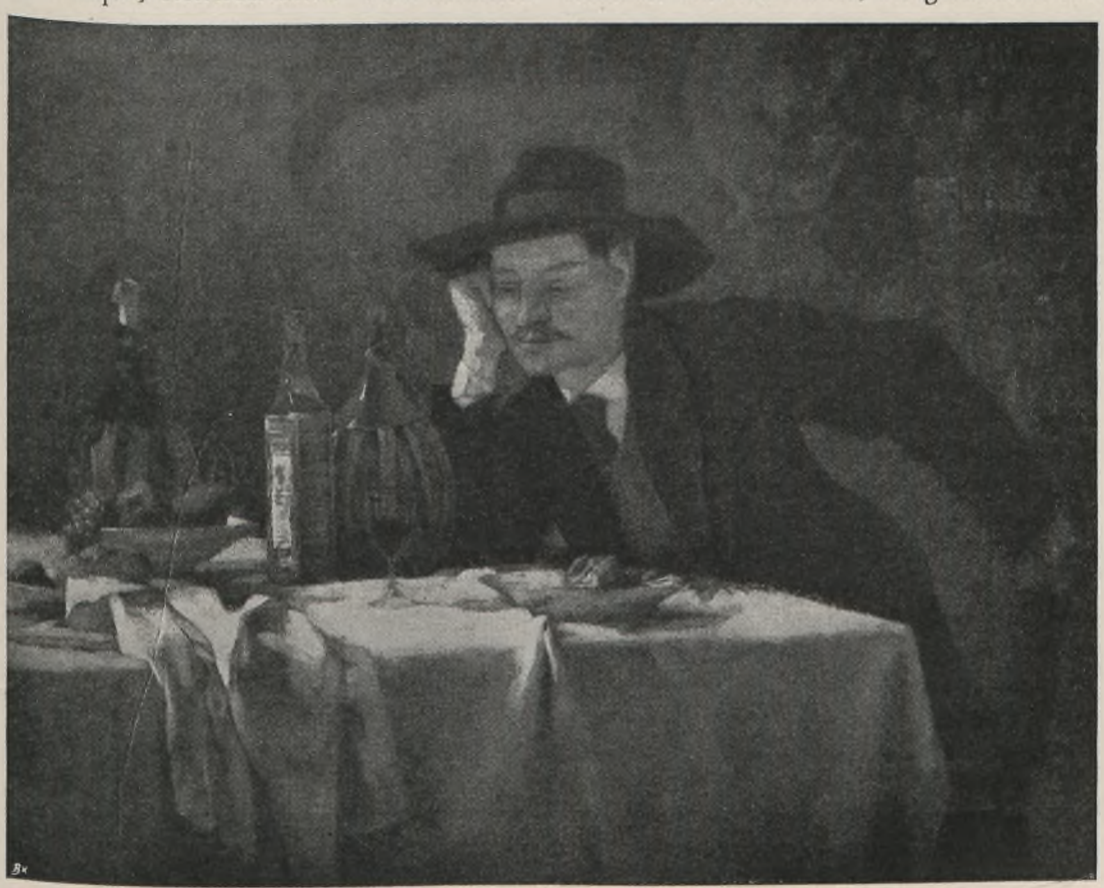
Er hatte freilich von jeher auch schon schlechte Bilder gemalt. Ihm gelingen Arbeiten oder sie gelingen ihm gar nicht. Aus dem Jahre 1873 stammt ein Bild, das zwei Kinder mit einem Hunde darstellt, — in einer Epoche guter Arbeiten entstanden, — das überaus schlecht ist; und unter den Porträts begegnen neben vielen guten, z. B. dem ausgezeichneten des Dichters Martin Greif, mehrere recht schlechte, z. B. Militärpersonen. Er ist ein treuherziger Maler, dessen Wesen sich in seiner Ruhe entfaltet — und nun hatte er den unglücklichen Gedanken: bewegte Bilder zu malen. Hatte es früher in Trübners Laufbahn neben vielen guten Bildern manche Fehlschläge gegeben, so werden jetzt die Fehlschläge bei diesem Maler zur Regel, lange Zeit werden sie nur von einigen guten Werken abgelöst.

Aus der Zeit von 1876 bis 1884 stammen die Gemälde „Gigantenschlacht" (1877), „Kampf der Lapithen und Centauren", „Wilde Jagd", „Kreuzigung" (1878), „Amazonen-

schlacht“ (1879), „Dantes Hölle“, „die Schlacht bei Ampfing“ (1880), „Prinz Ruprecht von der Pfalz vor dem Stammschloss“, viele Centaurenpaare, die figurenreiche „Wachtparade“, „Tilly während der Schlacht bei Wimpfen“, viele Hundeporträts, „Adelheid und Franz“ (1882) und „Lady Macbeth“ (1883). Von 1884 bis 1885 war Trübner in London; er hat dort nur wenig gemalt. In den folgenden Jahren malte er in München humorhaschende Genrebilder. Derselben Zeit entstammt das hyperelegante Bild „Prometheus und die Okeaniden“. Mit dem Jahre 1891 setzt eine neue Epoche bei Trübner ein; er malt mehr Landschaften. 1891 die Fraueninsel, 1892 Kloster Seeon, 1895 Schwarzwaldbilder, 1896 Bilder aus Cronberg, 1899 Landschaften von Amorbach. Zwischendurch erscheinen Studien nackter Frauen, Pferdeköpfe, Reiterbildnisse. Verwunderlich ist Trübners Projekt zu einem Kaiserdenkmal (von 1900), mit Wolken, die sich öffnen, und Gnomen, welche die Kaiserkrone emporhalten.

Die Verirrung, welcher Trübner in einer grossen Anzahl seiner Arbeiten von 1876 an bis zum neunziger Jahrzehnt anheimgefallen ist, wirkt um so auffälliger, als er (abgesehen von schriftstellerischen Arbeiten, die er nicht erscheinen liess) zwei Broschüren veröffentlichte, in denen die engsten und höchsten Forderungen an die Kunst gestellt wurden: „das Kunstverständnis von heute“ und „die Verwirrung der Kunstbegriffe“.

Allerdings widersprechen Trübners Bilder selbst in ihrer Verirrung nicht dem Geiste der Kunst, der Geist eines Menschen, der künstlerisch ist, ist immer in ihnen, ja, was seltsam ist: selbst in ihrer Trockenheit bleibt sein Temperament noch meistens in ihnen sichtbar. Ein kraftvoller, oft geschmackloser

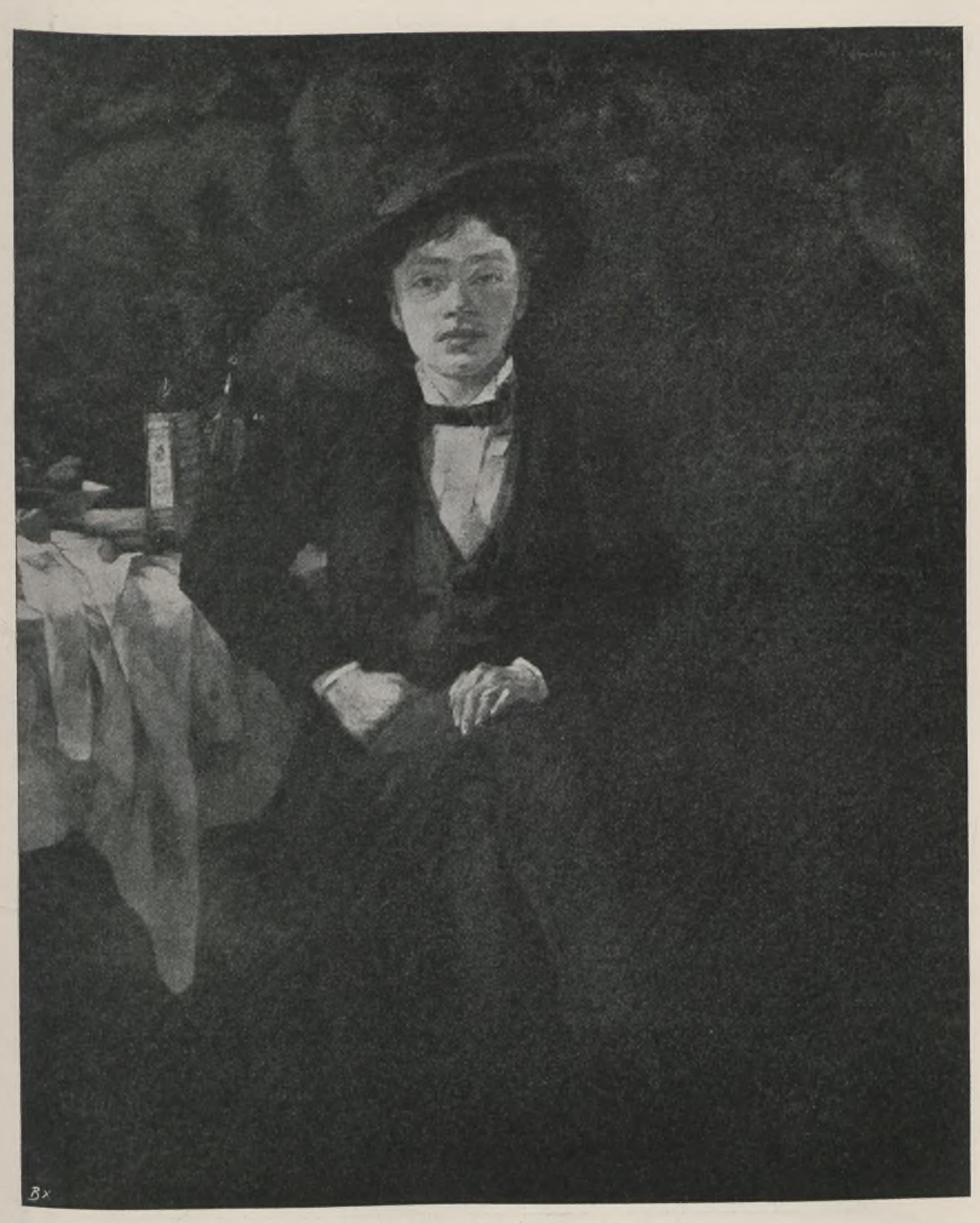


WILHELM TRÜBNER, BEIM RÖMISCHEN WEIN

Mensch spricht sich hier wahllos aus. Eine Unzulänglichkeit der Kraft wird hauptsächlich bei der konventionellen Liebesscene „Adelheid und Franz“ gespürt: bei diesem Bilde ist von Trübner wirklich kaum ein Vorzug geblieben. Im ganzen weisen aber seine Figurenbilder aus dieser Epoche Eigenschaften auf oder Trübner giebt ihnen solche, die mit den Regeln kollidieren, welche er in seinen beiden Schriften aussprach. In seinen Broschüren spottet er z. B. über die Maler, welche durch einen geistreichen Titel dem für Fernerstehende unbedeutenden Inhalt ihrer Bilder zu Hilfe kommen wollen — und er nennt in einer bizarren Laune eines seiner Bilder „Sein oder Nichtsein“ und zwei Hundebilder „Caesar am Rubikon“ und „Caesar, Morituri te salutant“. Er spricht vom Poetischen und Mimischen in seinen Broschüren: — „die Wirkung der Schauspielkunst“, sagt er, „mit Hilfe der Malerei hervorzubringen wird kein Künstler anstreben wollen, der seine Kunst als eine souveräne betrachtet wissen will“ — ausserdem könnten's Schauspielerinnen besser — und er malt in dieser Zeit Lady Macbeth und Franz und Adelheid. Er bestreitet, das ist der Hauptgedanke in seinen Broschüren, den monumentalen Bildern ihren Anspruch auf die erste Stelle, er sagt, es wäre den *guten* Malern viel eher möglich, rein künstlerisch zu malen, wenn sie sich „unbedeutende“ als wenn sie sich „bedeutende“ Motive wählten — und er selbst malt gerade in dieser Epoche den Prometheus, von einer uns wahrhaft abschreckenden Leere, die Amazonenschlacht, den Kampf der Lapithen und Centauren und einen Gesang aus Dantes Hölle. Bis zu plastischen Versuchen selbst, obwohl er durchaus nur mit seiner malerischen Begabung rechnen kann, erweiterte er das Gebiet seiner Bemühungen mit dem ungeheuerlichen Entwurf zu einem Kaiserdenkmal. Es ist als wollte er trotz der Anhängerschaft für eine enggefasste Aesthetik *sich* eine Ausnahmestellung in der Kunst gewähren, harmlos, um sich zu vergnügen, um sich auszuleben. Und in seinen Broschüren wird er sowohl einigen seiner Arbeiten nicht gerecht, wie er auf der andern Seite in seinen Broschüren mehr Recht hat als in einem Teil seine Werke.

Lieber von den Werken, denen er in seinen Broschüren nicht gerecht wird, wollen wir reden als von den andern — von denen wir schon zu viel sprachen —, die missglückt sind. Trübners schöne Bilder unterscheiden sich von den Forderungen, die er in seinen Broschüren aufstellt, in dem folgenden Punkte.

Nach Trübners geistvollen Broschüren ist die Malerei nur etwas im schönsten Sinne Akademisches (wenn man sich so ausdrücken dürfte). Es genügt nach seinen Broschüren für die Malerei, vollkommen zu sein. Was ist Vollkommenheit der Malerei, fragt Trübner? Qualität der Farbe, antwortet er. (Er bekennt sich als Nicht-Impressionisten; dem Impressionisten ist der Eindruck der Natur das Wesentlichste — ihm, Trübner, dass „das Kolorit auf die höchste Stufe erhoben wird“). Nur auf die Qualität der Farbe kommt es ihm an, und man bemerkt wohl, in seinen Theorien, wie er aus dem Umkreise Leibls gekommen ist, oder wie er, richtiger ausgedrückt, eben deshalb eng mit ihm befreundet werden musste, weil er die gleichen Theorien hatte. Dennoch hat Trübner mehr in der Theorie als in seiner Ausübung mit Leibl Gemeinsames. Manches Bild Trübners ist nichts anderes als eine sehr gute Malerei, doch bei einigen vergisst man, an Malerei zu denken (bei Leibl eigentlich niemals). Trübner macht dann ein Bild aus seiner Malerei, wenn er seinen besonders gutgestimmten Tag hat, Leibl bleibt immer mehr Einzelmaler. Leibl setzt seine Bilder zusammen. Nehmen wir die besten Bilder Leibls (von einer Maëstria und Schönheit der Malerei, des Tons, manchmal selbst der Gruppierung, an die Trübner nicht heranreicht): sie sind doch zusammengesetzt, und Trübners Bilder manchmal einheitlich und drücken ein Leben aus. Leibl hat beinahe niemals Bilder gemalt, er hat oft nur im höchsten Sinne Studien von vor ihm sitzenden Personen gemacht. Trübner kann über Leibl hinausgehen wie ein Gefecht etwas anderes ist als das selbst besser geleitete Manöver. Trübners beste Bilder erfüllen das eigentliche



WILHELM TRÜBNER, SELBSTBILDNIS
(1872)

Ziel der Malerei. Er hat einige solche Bilder fertig gebracht. Das subjektive Element ist doch in der Kunst das Höchste. Dort wo sich die dargestellte Person und der Raum in Eins vermählten, wo Trübner sie mit seinem von Einer und zwar einer starken Empfindung durchströmten, wenn auch ruhigen Wesen durchdrang, ist Trübner mehr geworden als der Maler, den er in seinen Broschüren erkennen lässt, der nur die Qualität der Farbe sieht.

Diese Art von Figurenbildern gelang ihm nicht mehr oder gelang ihm lange Zeit nicht mehr, seitdem er frühreif mit seinen besten Bildern heraustrat. Hingegen bemerkt man mit ausserordentlicher Freude, dass er in seinen Landschaften wieder die Landschaften seiner Jugend erreicht. Er geht alljährlich im Sommer aufs Land, und aus den Aufenthalten im Wald oder am See oder in Ortschaften, die sich mit ihren kleinen Dächern hügelauf ziehen, bringt er mannigfaltige Bilder heim. Auf einigen Bildern von ihm sieht man weite Terrains, mit Feldern bedeckt, in Gegenden, die von Hügeln gekrönt sind. Stets sind seine Landschaften grosszügig, von starker und doch weicher Behandlung, manchmal etwas blaugrünlich, — aber das Licht, das sie erfüllt, ist das von wirklich lebendigen Landschaften. Er kommt manchmal zu einer wunderbaren Klarheit; ohne Kleinlichkeit gelangt der Künstler zu vollkommenen Detailwirkungen. Eins seiner glücklichsten Motive gewährte ihm das Kloster Seeon; mit der grössten Gegenständlichkeit vereinigt er auf dem Bilde voll Ruhe und Klarheit, das er von dort heimbrachte, die höchste Tonschönheit. In Bildern solcher Art spricht sich bei Trübner eine köstliche Reife aus. Zärtlichkeit und Wärme der Jugend, Ruhe und Erkenntnis der Mannesjahre ist in ihnen. Bei Bildern von dieser Gattung hat er sich seine Kunst, um ein Wort Dürers anzuwenden, das er auf das Titelblatt seiner ersten anonym erschienenen Broschüre schrieb, „wieder erfunden".



WILHELM TRÜBNER, TAUNUSLANDSCHAFT



MAX LIEBERMANN, FEDERZEICHNUNG

DER SCHMUCK

VON

ALFRED LICHTWARK



IE Auslage eines vornehmen Goldschmiedes verrät mehr von dem Zustand unseres Geschmacks und giebt eine zutreffendere Vorstellung von der wirklich vorhandenen Gesinnung und den wirklichen Bedürfnissen als irgend eine Weltausstellung.

Da alle Goldschmiedsläden der deutschen Grossstädte nach demselben Schema angelegt sind, muss etwas wie der sinnfällige Ausdruck eines Gesetzes vorliegen.

Sie haben durchweg zwei Abteilungen. Oben, im besten Licht und in bequemster, der durchschnittlichen Augenhöhe angepasster Sichtigkeit breiten sich auf weissem oder rosigem Sammet die Perlketten, Diamantsterne und Rubinringe aus. Unten liegen zwischen silbernen Cigarettendosen, Streichholzschachteln, Cigarrenabschneidern und anderen nützlichen Dingen — man muss sich bücken, sie zu sehen — allerlei Gürtelspangen und Brochen aus vergoldetem oder oxydiertem Silber mit Steinen, deren Namen niemand kennt, und die auch Glasflüsse sein könnten.

Die Schmuckgedanken dieser Waren erinnern an Blumen, an Knochengelenke oder verschiedenartige Naturformen, die etwas so Ungreifbares an sich haben, wie tanzende Lichtflecke auf bewegtem Wasser.

Oben wohnt der wirkliche Geschmack der vornehmen Welt. Unten liegt die neue Kunst, die man Kindern und Bonnen schenkt, auch wohl zur Tennis- oder Picknicktoilette trägt. Oben herrschen die solide Technik der Goldschmiedswerkstatt und das edelste Material, unten die billige neue Kunst stammt aus Fabriken und bekommt weder echte Diamanten, Rubinen, Smaragden noch Saphire zu kosten, kaum einmal Gold. Oben brüstet sich die Ueberlieferung im guten und bösen Sinn, unten schimmert ein Abglanz der neuen Formen und Kunstmittel, die sich einige führende Künstler ausgedacht haben.

Dies alles kann man feststellen, wenn man

im Gespräch vorbei geht, zögernden Schrittes einen Bogen nach dem Fenster schlägt und ohne Gespräch oder Gang zu unterbrechen, den Blick einen Husch auf die Suche schickt.

Wer stehen bleibt — und es lohnt sich immer — kann an der obern Auslage ein Verzeichnis der Gedanken, Techniken und Materialien aufnehmen, die der heutigen Goldschmiedewerkstatt eigen sind. Viel ist in keiner Richtung vorhanden, ja, eigentlich erschreckend wenig. An ornamentalen Gedanken giebt es den Stern, den Halbmond, den Blumenzweig, den Schmetterling, die Libelle, zeitweilig auch die Spinne, man weiss nicht, wie ein Goldschmied auf dies nicht sehr angenehme Tier verfallen ist, vielleicht war etwas Aberglaube dabei, da der Schmuck ja abends getragen wird. Dazu natürlich die einfachen Reihungen der Halsbänder und Perlschnüre und einige ganz unverständliche Schnörkelformen. Ich glaube, ich habe nichts vergessen. Diademe, Kämme, Armbänder pflegen mit noch geringerem Aufwand an Erfindung hergestellt zu werden.

Und die Gestalten der Blätter, Blüten, Schmetterlinge und Libellen sind ohne jegliche Anlehnung an eine erkennbare Naturform gebildet. Sie stellen das Blatt, die Blüte, den Schmetterling an sich dar.

In der Silhouette, den Umrissen, als Fleck und Linie sind diese Formen durchweg sehr wenig gefühlt. Es scheint, als ob man nach Möglichkeit vermeiden will, irgend etwas ausser dem Material selbst wirken zu lassen und sich vor jedem Element Kunst ängstlich hütete.

Dies Material besteht nun fast ausschliesslich aus Brillanten (die schon fast ordinär wirken) und Perlen. Farbige Edelsteine wie Smaragd, Rubin, Saphir kommen seltener vor, und man nutzt ihre Eigenschaften fast niemals aus. In den letzten Jahren begegnet man namentlich in Ringen wieder den rundgeschliffenen farbigen Edelsteinen. Zunächst sind sie wohl aus praktischen Rücksichten glatt beliebt. Aber an diesen wenigen ersten Versuchen wird man lernen, dass der farbige Edelstein seine besten Eigenschaften aufgiebt, wenn man ihn zwingt, mit vielen Facetten den Diamanten nachzuahmen.

Das Gold ist aus dem vornehmen Schmuck fast ganz verschwunden. Es hält sich eigentlich nur noch an Armbändern und Ringen, wo man es nicht entbehren kann. Man wird es wohl als Stoff nicht wertvoll genug halten. Ich habe nirgend beobachtet, dass man die künstlerischen Mittel, die der Stoff des Goldes bietet, irgendwie ausgenutzt hätte. Ein modernes Schmuckstück, das sich auf eine Mondferne dem herrlichen Goldschmuck der späten Bronzezeit in Kopenhagen, dem Goldschmuck aus der Zeit Alfreds des Grossen, wie er vergangenes Jahr im British Museum ausgestellt war, dem etwas jüngeren Schmuck der deutschen Fürstin im Besitz des Freiherrn v. Heyl nähern dürfte, ist mir nicht bekannt.

Die technische Arbeit in diesen neuzeitigen Auslagen vornehmsten Schmucks ist mehr die des Mechanikers, der für die grösstmögliche Sicherheit der Befestigung zu sorgen hat, als die des Künstlers, der alle besonderen Eigenschaften seines Materials zur Geltung zu bringen wünscht.

Es hat etwas Erschreckendes, wenn einem zum erstenmal die Einsicht kommt, dass beim vornehmsten Schmuck unserer Zeit nicht der schmückende Wert zuerst und zuletzt gesucht wird, sondern ohne Rücksicht auf die künstlerische Wirkung der rein materielle.

Seit vielen Jahren haben wir dies eingesehen, und Künstler und Kunstfreunde haben immer wieder auf die unberührten Möglichkeiten schmückender Wirkungen hingewiesen, die in aufgegebenen alten und neuen Techniken und tausend edlen ebenso vernachlässigten Stoffen liegen.

Vor einem Jahrzehnt schien dann mit einem Schlage eine neue Zeit anzubrechen, da die Künstler anfingen, sich mit Entwürfen für Schmucksachen zu befassen. Und was sie brachten, hat weite Gebiete völlig umgewandelt. Aber vorläufig nur die des niedern Ranges. Das unterste Fach der Goldschmiedsläden fasst die Ergebnisse zusammen.

Hier lassen sich eine ganze Anzahl Techniken entdecken, die der vornehme Schmuck ver-

schmäht, hier breitet sich ein Formenschatz aus, an den der Hersteller kostbaren Schmucks gar nicht denkt.

Die ersten Anregungen stammen aus England. In Paris hat sich ein Künster und Techniker gefunden, der mit äusserstem Raffinement alle verfügbaren edlen und halbedlen Stoffe und alle Techniken — oder doch die meisten — die eine schmückende Wirkung verbürgen, in den Dienst der künstlerischen Erfindung gestellt, sein Name hat Weltruf, es ist Lalique. In Deutschland hat man sehr rasch das Wesentliche aufgegriffen. Zahlreiche Künstler haben Schmuck entworfen, die Fabriken sind wohl sämtlich in die neue Richtung hineingegangen.

Da die Entwicklung sehr rasch und ganz ohne die wünschende oder kritische Beteiligung des Publikums vor sich gegangen ist, darf man sich nicht wundern, dass die neue Richtung sich um das Bedürfnis nicht überall gekümmert hat. Es kam ihr zu gut, dass wieder Gürtelschliessen, hohe Kämme und Halsketten getragen wurden, und für diese Schmuckstücke hat sie sich sehr leistungsfähig gezeigt. Weniger glücklich war sie jedoch durchweg beim Brustschmuck. Vor ihren Gehängen und Broschen mussten von der ersten Stunde an gewichtige Bedenken auftauchen.

Ein Ring, ein Halsgehänge, ein Gürtel, ein Diadem sind für sehr verschiedene Standpunkte berechnet. Der Ring allein kann vom Träger selbst betrachtet und zur Betrachtung hingehalten werden. Er verträgt deshalb das höchste Maass technischer und künstlerischer Feinarbeit. So ist er auch zu allen naiven Zeiten aufgefasst worden. Heute will man auch von ihm nur Kostbarkeit. Der Halsschmuck, der beim ausgeschnittenen Kleide getragen wird, hat eine ganz andere und sehr zarte Aufgabe. Er soll das höchste Maass von Schmuck gewähren, ohne, wie der Ring, zur genauen Besichtigung herauszufordern. Was eine Dame bei ausgeschnittenem Kleide auf dem Halse trägt, darf wohl unter keinen Umständen so angelegt und ausgeführt sein, dass der Wunsch entsteht, es aus der Nähe zu sehen. Darin versieht es nach meinem Gefühl Lalique, und darin haben die alte Perlenschnur und das Diamanthalsband recht, deren schmückende Kraft auf einer Art Ausstrahlung beruht und die nicht im Einzelnen besehen sein wollen.

Sie werden dem Sturm von seiten der künstlerischen Umgestaltung des Schmuckes noch lange trotzen, und wenn auch die Diamanten vielleicht einmal vom Hals verdrängt werden, die Perlschnur durch ein Werk der Menschenhand zu ersetzen, das gleich hohen und gleich neutralen Schmuckwert hat, wird wohl sobald nicht gelingen.

Die jüngste Bewegung hat es noch nicht vermocht, Brust- und Halsschmuck von derselben Gültigkeit und Neutralität zu schaffen.

Wird sie es noch vermögen, wo sie es nicht in der ersten Stunde gekonnt hat?

Denn ihre Zeit dürfte bald dahin sein. Sie hat eine unverhoffte und überaus fruchtbare Anregung gegeben. Aber nun ist sie bis in die Fabriken gedrungen und nach menschlicher Erfahrung ist das der Anfang vom Ende.

Was wird nun kommen, die Stelle der Gürtelschliessen und Broschen im untern Bort der vornehmen Goldschmiedsläden einnehmen und vielleicht diesmal die Festung des oberen stürmen?

Der naturalistische Schmuck, der heute die Herrschaft in den niedern Gebieten und im Surrogat besitzt, wird zweifellos einem stilistischen weichen.

Schon beginnt der Zug dahin an vielen Stellen fühlbar zu werden. Mögen nun die Bedingungen seiner Entwicklung günstiger sein, als sie es im letzten Jahrzehnt für den naturalistischen Schmuck gewesen sind!

Vor allem wäre es nötig, dass die vornehme Welt, die die höchsten Anforderungen an den Schmuck stellt, von der ausschliesslichen Bevorzugung des Rohmaterials, die heute herrscht, zurückkäme und künstlerische Gestaltung auch minder wertvoller Stoffe dem Prunken mit der materiellen Kostbarkeit vorzöge. Es hat wohl noch nie eine Kultur gegeben, deren kostspieligster Schmuck so durchaus jeder künstlerischen Veredelung durch die Menschenhand entbehrt wie der unserer Tage.

Wer Schmuck trägt oder verschenkt, sollte sich eine genauere Kenntnis der veredelnden Techniken verschaffen. In den europäischen Museen giebt es überall zerstreut die kostbarsten Arbeiten von den Anfängen der ägyptischen Kultur durch alle folgenden Kulturen und Zeitalter. Er wird sich bald überzeugen, dass von den technischen und künstlerischen Wirkungen, die eine feinfühlige Behandlung des Goldes ermöglicht, heute fast nichts mehr in unsern Werkstätten bekannt ist. Der neuere und neueste Goldschmuck könnte in seiner blanken Blechwirkung aus irgend einem andern Metall ebensogut hergestellt werden. Der klassische Goldschmuck älterer Epochen vermeidet jede solche Brutalität. Er sucht in der granulierten Oberfläche, im Filigran Wirkungen von Schimmer und Duft zu erzielen, die dem Charakter des Goldes wesentlich eigen sind. Und in diese schimmernden, nicht blanken Flächen fügt er Perlen, Edelsteine und Schmelzarbeiten ein, dass die Wirkung eine geradezu dichterische Schönheit erlangt. Wer diese köstlichen Dinge einmal gesehen und gefühlt hat, wird, wenn er in die Lage kommt, die Schaffung modernen Schmucks anzuregen, Wirkungen von derselben Vornehmheit wünschen. Was die dichtende Seele des Künstlergoldschmieds hervor zu bringen vermag, ist tausendmal schöner als das kostbarste Rohmaterial, mit dem wir unseren Sinnen schmeicheln.

Auch der ausführende Künstler dürfte gut thun, sich mehr als bisher erkennbar ist, mit den technischen Problemen zu beschäftigen, die das Material nahe legt, vor allem das Gold. Und er müsste, was die Voll- und Halbedelsteine anlangt, unterstützt werden von einem einsichtigen Kaufmann. Wer etwa in Berlin dem Künstler, den die Schaffung von Schmuck reizt, die Wege ebnen will, müsste das Rohmaterial der wenig bekannten und selten verwendeten Halbedelsteine in grossen Massen vor ihm ausbreiten, dass seine Hände darin wühlen können und seine Phantasie unmittelbar von dem Stoff angeregt wird, in dem sie arbeiten soll. Er müsste diese Steine nicht als farbige Nachahmungen des Brillantschliffs zurichten lassen, sondern in glatten Formen (en cabochon), die der schmückenden Wirkung eine Fülle jetzt fast unbekannter Motive an die Hand geben. In der Beschaffung und Zugänglichmachung des in ungeahnter Fülle vorhandenen Rohstoffes liegt eins der Probleme der künftigen Entwicklung.

Man könnte sich auch vorstellen, dass, wie das Berliner Gewerbemuseum schon einmal versucht hat, die wertvollsten Werke des Schmuckes aller Zeiten zu einer Ausstellung vereinigt würden. Aber in grossem Stil ist dieser Plan leider nicht ausführbar, denn den Museen, die die Kostbarkeiten als einzelne Wertstücke besitzen, kann nicht zugemutet werden, dass sie ihre Schätze auf eine Karte setzen. Könnte es ausgeführt werden, so würde mit einem Schlage auch dem blödesten Auge klar werden, dass wir trotz aller grossen und erfreulichen Anstrengungen der letzten Jahre mit unserm Schmuck noch in tiefer Barbarei stecken.

Man könnte vielleicht meinen, für das Wohlbefinden und Gedeihen der Nation sei es ziemlich gleichgültig, ob ein edlerer Geschmack für die Ausbildung des Schmucks angebahnt wird. Zweifellos kann es dem einzelnen Arbeiter herzlich einerlei sein, ob die einzelne vornehme Frau künstlerischen oder brutalen Schmuck trägt. Aber darf die Frage so gestellt werden? Es hängt alles in sich zusammen. Wie viele Geschmacksfragen von dem einen Punkt der künstlerischen Gestaltung des Schmuckes in Fluss gebracht werden, wieviel für die edlere Ausbildung des Auges, das dann nicht über den Schmuck allein richtet, geleistet wird, kann leicht jeder nachrechnen. Jede Wirkung strahlt nach allen Seiten aus.



LUCAS CRANACH, RUHE AUF DER FLUCHT



LUDWIG VON HOFMANN, IDYLLE

DER NEUE CRANACH DES BERLINER MUSEUMS

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Die Berliner Gemäldegalerie ist in den Besitz des berühmten „*Cranachs*" gekommen, den Konrad Fiedler zu Anfang der 70er Jahre aus dem römischen palazzo Sciarra nach Deutschland gebracht hat. Seitdem diese Tafel im Hause des Münchener Kunstfreundes stand, und namentlich, nachdem sie auf der Dresdener Ausstellung 1899 vor allen anderen Werken des Meisters in Ueberlegenheit und Besonderheit gestrahlt hatte, ist in der kunstgeschichtlichen Litteratur oft von ihr die Rede gewesen, beinahe ebenso häufig wie von dem sächsischen Meister überhaupt. Bedeutungsvoll und stark einsetzend beginnen die allermeisten Bemerkungen über Cranachs Kunst mit diesem Bilde, um sich dann, all' die anderen Arbeiten aufreihend, ins Breite und Flache zu dehnen. Von 1504 deutlich datiert und mit den ineinander gestellten Initialen „L" und „C" signiert, ist die Tafel das erste bekannte und allgemein anerkannte Werk des Meisters und schon deshalb im historischen Zusammenhange von ausserordentlicher Bedeutung. Ueberdies hat sie so viele Tugenden voraus vor allem, was sonst unter dem Namen des „celerrimus pictor" gezeigt wird, dass ernstliche Erwägungen über seine ursprüngliche Begabung, über seine Entwickelung, über die Herkunft seiner Kunst hier angeregt und dass die allermeisten Urteile über ihn hier von Grund aus revidiert werden.

So lange das Bild in Rom war, drang nur unbestimmte Kunde davon in die Cranach-Litteratur. Christian Schuchardt, der dem Studium des Meisters ein halbes Menschenleben gewidmet und ein Buch über ihn verfasst hat, das in Anbetracht der damals zu Gebote stehenden Hülfsmittel bewundernswert ist, bekam das Bild nie zu Gesicht und war auf Mitteilungen beschränkt, die Friedrich Preller und andere Freunde ihm zukommen liessen. Prellers Urteil — vom 25. November 1859 — ist höchst interessant: . . . Das

Bild ist nicht nach den an Cranach gewohnten Typen geformt. Alles ist edler, die Zeichnung und Form aller Teile gross und breit und von grosser Schönheit, der kleine Christus ist in der Zeichnung so vollendet, wie nur irgend von einem grossen Italiener. Die Farbe ist glänzend, harmonisch und durchweg glühender, als man sie im allgemeinen bei Cranach findet. . . . Ich habe es wiederholt gesehen und obgleich man stellenweis an Lucas Cranach erinnert wird, kann ich es doch nicht dafür erklären, weil die Charaktere durchaus anders sind und eine bei dem nicht gesehene Schönheit das Ganze durchströmt. Später habe ich mich immer mehr überzeugt, dass es wirklich Cranach ist.“ Das alles hat seine Berechtigung und zeugt von feinem Verständnis.

Wenn wir über dieses Schwanken des Urteils hinweg gekommen sind, so gelang das namentlich durch das Studium der Holzschnitte, die Cranach in den Jahren 1505 und 1506 geschaffen hat. Diese Holzschnitte, die durch Friedrich Lippmanns schöne Publikation leicht zugänglich geworden sind, bestätigen in glücklicher Uebereinstimmung die Angaben des Bildes von 1504. Und heute nehmen wir diese Tafel zum Masstab alles dessen, was sonst von dem Meister zu sehen ist, anstatt den Masstab des gewöhnlichen Cranach-Stils an diese einzige Schöpfung zu legen. Mit dem Wechsel des Standpunkts aber wächst die Gestalt Cranachs stolz empor und gewinnt eine schärfer ausgeprägte Eigenart.

Als Jugendwerk im engeren Sinne darf das Bild von 1504 nicht betrachtet werden. Cranach war schon 1472 zur Welt gekommen, stand also im Mannesalter, da er es schuf. In den Lichtkreis der Geschichte tritt er allerdings erst 1505 etwa. Damals wurde er an den Hof des sächsischen Kurfürsten gerufen. Von eigentlichen Jugendwerken wissen wir nichts, auch nichts von den Quellen seiner Kunst. Das fränkische Städtchen Kronach, wo der Meister geboren ist, der Vater, bei dem er seine Kunst gelernt haben soll, das Thüringer Waldgebirge, wo er gewiss viele Jugendjahre verlebt hat, Nürnberg, die nachbarlich nahe Kunsthauptstadt des fränkischen Stammes, wo Dürer thätig war, und Wien, wo Cranach in jungen Jahren, nach einer glaubwürdigen Ueberlieferung, geweilt hat: das sind die Persönlichkeiten und Oertlichkeiten, die unsere Phantasie umkreist, indem sie die arge Lücke unserer Kenntnis auszufüllen sich bemüht.

Das auf Holz gemalte Bild ist 70 cm hoch und 52½ breit. Dargestellt ist „die Ruhe auf der Flucht“, wie der iconographische Terminus lautet. Die heilige Familie hat einen weichen und grünen Platz gefunden in waldiger gebirgiger Gegend, bei einer Quelle. Eine Schar von Kinderengeln hat sich zutraulich, mit übermütiger Dienstwilligkeit zu dem Christkinde gesellt.

Im Angesicht der Abbildung brauche ich die herzhaften und heiteren Motive nicht herzuzählen, mit denen die wundervoll zusammengeschlossene Figurengruppe belebt ist. Die Abbildung lässt mindestens ahnen, wie glücklich und natürlich das Verhältnis erscheint zwischen der landschaftlichen Natur und den menschlichen Gestalten, und wie die Erzählung mit der Landschaftsstimmung zu einer einheitlichen Wirkung zusammenklingt.

Der schwere Sommermittag lässt alle Farben glühen. Das satte Grün des Laubes und der Nadeln, der weisse Birkenstamm heben sich ab von einem tief blauen Himmel, und rote Töne in den Gewändern halten dem Grün das Gegengewicht. Mit naiver Freude an starken und warmen Lokalfarben ist durch Lasieren auf hellem Grund eine ausserordentliche emailartige Leuchtkraft erzielt.

Um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts scheint aus der Tiefe des deutschen Volksgeistes in Franken und an der Donau eine Gestaltungskraft hervorzubrechen, die sich gegen die gotische Tradition des Kirchenbildes wendet und die mit menschlicher Empfindung und mit starker Hinneigung zur landschaftlichen Natur die alten Aufgaben erstaunlich frisch und unabhängig löst. Dieser Gestaltungskraft, die bald erlahmte, verdanken wir viele Holzschnitte, Kupferstiche und Zeichnungen, und wenige Bilder. Unter den wenigen Bildern aber ist Cranachs Tafel von 1504 eines der schönsten.



WILHELM TRÜBNER, BILDNIS SEINER MUTTER (1872)



MAX LIEBERMANN, KUNSTCHRONIK

BERLIN

Die Berliner Saison setzte sehr anregend mit der Ausstellung von sieben Boecklins bei *Schulte* ein. Es waren ausserdem ausgestellt Porträts von de la Gandara, Bilder von Axel Gallén, Otto Sinding, Arthur Langhammer; Emile Claus zeigte Landschaften und Hanns Fechner Pastelle. Vorher waren Bilder von F. von Uhde, Bürckel und L. Munthe ausgestellt. — Bei *Keller u. Reiner* hatte der Bildhauer Harro Magnussen eine Kollektivausstellung. Jetzt ist ein grosses Gemälde von Melchior Lechter „Die Weihe am mystischen Quell" mit anderen Arbeiten von Melchior Lechter zu sehen. Das Gemälde ist das Hauptstück aus dem von Jacob Pallenberg seiner Vaterstadt geschenkten Prunksaal im Kunstgewerbemuseum zu Köln. Wie hoch die Intentionen des Stefan George befreundeten Künstlers auch anzuerkennen sind, so hat er in dem Gemälde gewisse Unzulänglichkeiten, über die man nicht hinwegkommen wird. Der Künstler befriedigt eher dort, wo man ihn nicht ausführen sieht, in den Skizzen, in Entwürfen, als in dem ausgeführten Gemälde.

Bei *Paul Cassirer* ist eine kleine Anzahl von neuen Bildern Trübners, eine kleine Sammlung japanischer Farbenholzschnitte und eine Reihe von Bildern von Israels, Mauve, Jacob Maris und Breitner ausgestellt. — Im *Künstlerhause* sind Bilder von Mohrbutter, Alberts, le Sidaner, Carolus Duran (das Porträt von Gustave Doré), Daubigny, Munkaczy, Raffaelli, Gari Melchers und ein sehr umfangreiches Gemälde von Besnard ausgestellt, die „Insel der Glücklichen". An Böcklin denkt vor diesem Bilde wegen des Themas der Deutsche — an Watteaus göttlich schönes Bild „embarquement pour l'île de Cythère" der Franzose. Besnard bleibt unfassbar weit hinter den Erwartungen zurück. In einer Gondel fährt ein Mann, der ein Mittelding zwischen Christus und Richelieu ist, von zwei lockeren Frauengestalten begleitet, zur „Insel der Glücklichen" uns entgegen. Vorn scheint Sekt und Kaffee getrunken zu werden und eine Niederlassung von Schalen und Gläsern wie in einer Filiale von Art Nouveau etabliert zu sein. Ein Faun reicht seine Schale dar. Zwei Engel mit Loie Fullerflügeln hören einem Konzert zu, das von zwei Faunen mit Triangel und Castagnetten gegeben wird u. s. w. Das einzig Annehmbare auf diesem Bilde ist die Landschaft. Ihre Motive scheinen dem See von Annecy entnommen. In einem Nebensaal ist eine interessante Sammlung von Farbenholzschnitten ausgestellt. — Im Salon *Rabl* sind Bilder von Sperl, Leibl, Leistikow, Liebermann, Uhde, Hans Hermann, Lippisch und Schlichting und Tierstücke von dem Bildhauer August Gaul.

❄

An Themen zur Diskussion über künstlerische Fragen der Zeit fehlt es im übrigen. Reinhold Begas' Auseinandersetzungen — über neue und alte Kunst, Schönheit und Hässlichkeit — sind zu

lange her. Ausserdem fehlt es diesem Bildhauer an Gedächtniskraft wie an Klarheit. Wenn er Gedächtnis gehabt hätte, so würde er, anstatt sich für das Alte einzusetzen, sich erinnert haben, wie ihn selber bei seinem ersten Denkmalsentwurf, beim Wettbewerb für ein Denkmal Friedrich Wilhelms III. in Köln im Jahre 1862 die Anhänger des Alten behandelt haben. Ein damaliger Kritiker schrieb, sein Modell wäre ein „skulptorischer Schwindel" und Cornelius sprach von „missverstandener michelangelesker Ueberschwenglichkeit". Von Weimar aus, als er in seiner Barockkunst aller Goetheschen *Tradition* widersprach, hatte Begas an diesem Wettbewerb teilgenommen. Er hatte, bevor er nach Weimar ging, in Berlin gegen die Schule des klassicistischen Rauch gewirkt. Man sagte, dass in die zahme Gedankenwelt der Rauchianer der Grundton des Begasschen Wirkens wie das Gebrüll eines jungen Löwen hineinschallte. Man rühmte das ... bestialische Element der Zeugungs- und Schöpferkraft des jungen Bildners. Begas ist nun in die Reihe derer getreten, welche das Lob des Antikisierens singen, als wenn nicht er selber ein Aufrührer, wenigstens für die damaligen Begriffe, gewesen wäre. Man darf nicht alt werden. Ewig werden die Jungen in Versuchung sein, die neue Jugend für beklagenswert und ideallos zu halten, sobald sie selber alt geworden sind. Der gescheidte Trübner behält recht, der, ohne von dem, was sich neun oder zehn Jahre später abspielen würde, eine Ahnung zu haben, bereits im Jahre 1892 sagte: „Die von den sich für geschädigt Haltenden häufig angewandten Kampfesmittel gegen den Fortschritt sind anscheinend moralischer Art und bestehen hauptsächlich in dem Vorwurf, dass die moderne Richtung sich im Schmutz und Koth wälze, dass sie keine Ideale mehr habe, vielmehr aufrührerische Tendenzen verfolge und dass infolgedessen ein allgemeiner Niedergang in der Kunst sich vorbereite. In Wirklichkeit geht aber nichts nieder als wie die jederzeit rasch altmodisch werdenden akademischen Richtungen und die von diesen gehegte Süssmeierei".

Was Begas bei dem Anlass jenes Gesprächs, das durch die Zeitungen ging, aber in Bezug auf Böcklin sagte, war ganz besonders verkehrt. Er schien zu wähnen, dass Böcklin „durch die Sezession, die sich an die Schwingen des sterbenden Adlers heftete, in die Tiefe gezogen worden wäre". Als ob Böcklin, ein Koloss, der so einsam war und lebte wie etwa sein grosser Landsmann Gottfried Keller, sich in den Bann eines Künstlerbundes hätte zwingen und von ihm unterdrücken lassen. Zu meinen, dass der „sterbende Adler", als er in den letzten Jahren seines Lebens vielleicht an schöpferischer Kraft verlor, wie es Menschenlos ist, dies der Berliner Sezession zu verdanken gehabt hätte, deren Mitglied er wurde — das ist eine Verirrung, die wir selbst dem gründlichen Hasse eines Reinhold Begas nicht zugetraut hätten. Und als ob Böcklin sich, als er noch jünger war, zu den offiziellen Kreisen hingezogen gefühlt hätte! — die ja auch — Begas weiss es — Böcklin früher so gut behandelt hatten! Aber Begas ist nun einmal kein Geist, der lange überlegt. Aber wir glauben trotz allem Unmut, den seine Aussprüche in uns aufwecken können, dass es nicht der Mühe wert ist, Begas' Ansichten auf ihre Richtigkeit hin zuprüfen. Er ist kein kritischer Kopf — er könnte dessenungeachtet ein grosser, ja ein genialer Bildhauer sein. Auf seine bildhauerischen Leistungen müssen wir unser Augenmerk richten, nur hier von ihm Meisterleistungen verlangen; und hier hegen wir den sehnlichen Wunsch, dass seine Arbeiten weniger oberflächlich sein möchten.

MÜNCHEN



Aus München schreibt uns ein Maler: Wer sich viel mit Kunst beschäftigt, entweder schaffend oder geniessend, wird stets einen Widerwillen gegen Kunstberichte empfinden. Das ist eine schöne und natürliche Empfindung, der ich meinen Beifall zolle und eine allgemeine Verbreitung wünsche. Ich werde dennoch versuchen, hier einiges über das Münchener Kunstleben zu sagen und mich namentlich über das aussprechen, was mir für die lebendige Weiterentwickelung der Kunst bedeutungsvoll erscheint.

Der Charakter der diesjährigen Sezessionsausstellung wurde durch ein gutes Niveau bestimmt, aus dem nichts — fast nichts — in gutem oder schlechtem Sinne sich bemerkbar machte. Der junge Nachwuchs — vor allem die Schüler Zügels, und von den Figurenmalern besonders R. Lichtenberger, dessen Farbe, wenn auch nicht gerade von sehr individuellem Leben, doch kräftig und von schönem Schmelz ist — schafft zwar in München immer noch mit grösserer Frische als anderswo in Deutschland, die alten Führer stehen aber nicht mehr auf der alten Höhe; und beide malen in einer Manier, die eine Mischung von Glasgower Einflüssen und barocken excentrischen Elementen ist. Die Münchener Kunst hat die Schwächen der „Atelierkunst". Es fehlen ihr die lebendigen Impulse des Lebens. Ein Mangel an Motiven springt in die Augen, das allzugeringe Interesse für das Motiv stellt die Malerei zu sehr auf sich selbst, macht sie aus einer das Leben spiegelnden Kunst

zu einer Spezialität. Das sogenannte „Malerische“ besteht für die Münchener Malerei in einem Abschwächen der Kontraste, in toniger Verschmelzung der Gegensätze. An Stelle einer unbefangenen Beobachtung der Helligkeitsunterschiede, auf der sich der höchste malerische Stil aufbauen kann, steht eine Behandlung von einer gewissen typischen Unbestimmtheit und selbst von einem Mangel an Schönheit des Vortrags. Wie wenige gute Stillleben werden in dieser Malerstadt geschaffen. Ist es nicht charakteristisch, dass zu den ständigen Gästen der Münchener Ausstellungen die Geschmacksmaler der schottischen Schule gehören? Und trotzdem fährt München fort, die jungen Begabungen in Deutschland zu producieren, wie Slevogt, Breyer, Lichtenberger. Denn wenn es auch an jener Erziehung fehlt, die die Malerei dem Leben zuführt, so ist München doch die Stadt malerischer Kultur.

In der Sezession macht sich der „barmherzige Samariter“ von Uhde bemerkbar, in dem die Scene mit Empfindung und eindrücklich dargestellt ist in einer angenehmen Malerei von schönem Ton.

Im Glaspalast interessiert die „Scholle“, eine Vereinigung von Malern, die als Illustratoren Erfolge haben, wie Georgi, Erler, deren Bilder aber wie unmotiviert vergrösserte Illustrationen und deshalb manieriert wirken. In den Illustratoren steckt unzweifelhaft jetzt Münchens stärkste Kraft. Th. Th. Heine, die hervoragendste Begabung des heutigen Münchens, findet auch ausserhalb Deutschlands heute kaum seinesgleichen.

Stuttgart, das ebenso wie Karlsruhe eine Münchener Kunstprovinz ist, stellte uns den Landschafter Otto Reiniger. In der Behandlung des Lichtproblems ging er eigene Wege. Mir scheint, dass Reiniger neue Ausdrucksmittel bietet und zu denen gehört, die die Entwickelung weiterführen. Im Gegensatz zu Malern, die von Glasgow blendende Werke schicken, aber weniger befruchtende Keime erzeugen konnten. Ich komme jetzt zu einem Gebiete, wo man nur ausweichende Worte gebrauchen kann; wo die Worte nur unvollkommene Symbole sind für malerische Anschauungen, und wenn letztere fehlen, eben nur Worte. Dies vorausgeschickt, will ich versuchen, die besondere Art Reinigers dadurch zu kennzeichnen, dass er in den Ausdrucksmitteln, besonders nach der Richtung des vibrierenden Lichts, so reich und fein geworden ist, dass er es wagen konnte, mit naturalistischen Mitteln dekorative Wirkungen anzustreben. Seine neueren Bilder wirken, wenn man sie nur in ihrer allgemeinen Farbenerscheinung betrachtet, wie Gobelins. Das ist aber bei ihm keineswegs ein Entgegenkommen gegen gewisse Moderichtungen, sondern etwas, das ihm so nebenher ganz ungesucht erblüht. Seine Begabung liegt nach der lyrischen Seite; Bilder, wie die Uhdeschen Gartenbilder, würde er nicht malen, auch wenn er, was ich bezweifle, die Aufgabe technisch bewältigen könnte. Dieser Mörike der Farbe hat so feine Töne zur Verfügung, dass es begreiflich ist, wenn er singen will; er kann es auch besser als unsere Dachauer Barden schottischer Observanz.

Ich erblicke Uhde, Slevogt und Reiniger nebeneinander. Mir schwebt noch jene Wand in der vorjährigen internationalen Ausstellung vor, von der so viel Licht ausging und wo neben Reinigers „Landschaft im Sommer“, auf der einen Seite Slevogts „Feierstunde“, auf der andern Uhdes „Kind und Hund“ hing.

FRANKFURT



In der Gemäldesammlung des Städelschen Kunstinstituts ist im Laufe des Sommers eine Reihe von Neuerwerbungen an Werken alter und neuer Kunst zur Aufstellung gelangt. Sich nach der Richtung der alten Kunst, in der noch immer die eigentliche Stärke der Städelschen Sammlung liegt, zu erweitern, ist allerdings für eine Galerie wie diese, die nicht aus öffentlichen, sondern nur aus Privatmitteln ressortiert, unter den heutigen Marktverhältnissen kaum anders als durch jeweilige Gelegenheitskäufe möglich. Immerhin bilden ein schönes männliches Porträt von Romney und ein stattlicher Berchem aus der Sammlung Pelham-Clinton-Hope unter anderen kleineren Zugängen brauchbare Ergänzungen des vorhandenen Bestandes.

Allein das Hauptgewicht ihrer Bemühungen legt die Verwaltung doch mit gutem Grunde in die Anschaffungen aus dem Gebiet der neueren und neuesten Kunst. Es ist dies, von den Preisfragen abgesehen, keineswegs die leichtere Aufgabe, im Gegenteil, oft schwieriger, als alte Meister kaufen, über deren Wert oder Unwert nicht entfernt so viele Meinungsverschiedenheiten bestehen, wie sie im Hinblick auf die Modernen gang und gäbe sind. Aber es gilt trotzdem hier wie überall der Versuch, aus einer vielumstrittenen Produktion, die jeder neue Tag, möchte man sagen, in neuer Fülle hervorbringt, der Oeffentlichkeit Einzelnes zu dauerndem Besitz zu gewinnen, was die Bürgschaft eines bleibenden Wertes in sich trägt. Eine unschätzbare Förderung war für die Leitung des Instituts in eben diesen Bemühungen die vor einigen Jahren erfolgte Gründung eines Museumsvereins, der ihre bisherigen Vermehrungsfonds

ganz wesentlich erhöht hat. Dem Verein ist schon in den ersten Monaten seines Bestehens die Erwerbung von Liebermanns „Waisenmädchen“ geglückt — eines Werkes, für dessen Verbreitung er neuerdings auch durch Herausgabe einer von Peter Halm meisterhaft radierten Vervielfältigung Sorge getragen hat — und durch seine thatkräftige Unterstützung ist vor wenigen Monaten der Ankauf eines hervorragenden Bildes von Wilhelm Leibl möglich gewesen, das aus Professor Defreggers Besitz in den des Instituts übergegangen ist. Es ist das bekannte Bild, das ein junges Dirndl neben einem alten Bauern sitzend darstellt, nahezu lebensgrosse Figuren, und gleich den „Dorfpolitikern“ in der 2. Hälfte der siebziger Jahre in Schondorf am Ammersee entstanden. Leibl ist darin noch ganz Kolorist, noch ganz, auch in der weichen, duftigen Behandlung von malerischen Gesichtspunkten bestimmt, und es giebt nicht wenige Kenner, die gerade diese „erste Manier“ des Künstlers seiner späteren, mehr auf die Zeichnung abzielenden Arbeitsweise vorziehen, als deren Meisterstück das Bild mit den „Frauen in der Kirche“ gilt.

Aber unsere Provinzialmuseen sollen nicht allein in der Heranziehung solcher standardworks eine Aufgabe suchen, die eigentlich in weit höherem Masse den grösseren öffentlichen Sammlungen der Hauptstädte zufällt: sie haben daneben eine besondere, örtliche Mission zu erfüllen in der Pflege des heimatlichen Kunstgebietes, das ihre nächste Umgebung bildet. Und es giebt in Deutschland wenig Orte, an denen sich diese Spezialaufgabe dankbarer gestalten liesse, als in Frankfurt, wo ein altes Kulturland seit Jahrhunderten einer tüchtigen autochthonen Kunstübung Leben gegeben und noch in jüngster Zeit den reizvollsten und originellsten künstlerischen Bildungen Nahrung und Obdach geboten hat. Seit mehreren Jahren ist es möglich gewesen, eine eigene Abteilung der Städelschen Sammlung für spezifisch Frankfurtische Kunst einzurichten; die romantische Schule und die Cronberger Malerkolonie sind darin so gut wie lückenlos in allen ihren wichtigen Erscheinungen vertreten, und ihnen gesellt sich nun, wieder unter kräftiger Mitwirkung des Museumsvereins, eine neueste Gruppe, „die um Thoma“ könnte man sie nennen, hinzu. Hans Thoma gehört uns ja seit einigen Jahren nicht mehr in Person an, aber die beste, ertragreichste Zeit seines Schaffens fällt zusammen mit den zwanzig Jahren, die er in Frankfurt verbracht hat, und eine reiche Aussaat an künstlerischer Triebkraft hat er hier zurückgelassen, keine Schule — bewahre! aber einen Kreis von gleichaltrigen oder jüngeren Künstlerpersönlichkeiten, die sich mit ihm eins wussten und wissen in der Summe seiner künstlerischen Absichten, in der Freiheit und Wahrhaftigkeit der dichterischen Eingebung und in der Abwendung von allem falschen Schein, auch in den technischen Dingen. Zu den Intimen seines Kreises gehörte der jüngst verstorbene, in Paris gebildete Frankfurter Otto Scholderer, ein feiner, bescheidener Mann, aus dessen Nachlass die Galerie ein vortreffliches Stillleben erworben hat, auch Karl von Pidoll, der Schüler von Hans von Marées, der im vorigen Jahre aus dem Leben schied, hat viel mit Thoma verkehrt, und wenigtens die geistige Nähe dieses Zusammenhanges rechtfertigt es, wenn ein ausgezeichnetes Frauenbildnis seiner Hand, das Geschenk eines Kunstfreundes, gleich dem Bilde Scholderers in dem für Thoma vorbehaltenen Raume Aufstellung gefunden hat, nicht weit von einer duftigen Frühlingslandschaft von Wilhelm Steinhausen, welche ebenfalls als Geschenk in die Sammlung gelangt ist. Auch der Münchener Freundeskreis, in dem sich Thoma vor seiner Frankfurter Zeit in einem Austausch künstlerischer Anregungen bewegte, bei welchem, wie er selbst sagt, Nehmen und Geben ein und dasselbe war, auch dieser Kreis von Unabhängigen, dessen litterarischer Wortführer damals Adolf Bayersdorfer gewesen ist, hat natürlich für Frankfurt ein lokales Interesse. Schon früher erinnerten an ihn die Werke von Viktor Müller und Trübner, welche die Sammlung besitzt; hinzugekommen sind dazu in der letzten Zeit eine grosse Landschaft von Adolf Stäbli, dem einst auch in München ansässigen Schweizer Maler, dessen urwüchsige Naturkraft bald an seinen Landsmann Böcklin hinstreift, bald aber auch sich Thoma, dem alemannischen Stammesverwandten, kongenial erweist. Ein frühes Bild von Carl Haider, noch unberührt von dem doch oft etwas gar zu stark pointierten Archaismus seiner jetzigen Art, eine kleine Flachlandschaft von entzückender Qualität des Tons und der Machweise, reiht sich derselben Gruppe an, in der endlich Toni Stadler als ein zwar eigene Wege suchender, aber doch gesinnungsverwandter Künstler mit einer „unterfränkischen Landschaft“ von prächtiger Fernwirkung Platz gefunden hat.

Den letzten Zuwachs bildete ein lebensgrosses Selbstporträt von Hans Thoma, gemalt in dem Jahre, in dem er nach Karlsruhe übersiedelte, und zur Erinnerung an seine Frankfurter Schaffensperiode von Freunden und Verehrern des Künstlers dem Museumsverein gestiftet. Das im Ton diskret behandelte Bild wird auf eigenartige Weise gehoben durch ein darunter angebrachtes flott und farbig gemaltes Blumenstück von Frau Cella Thoma, der vor nicht langer Zeit verstorbenen Gattin und Schülerin des Künstlers, ein Bild, das dieser selbst der Sammlung in pietätvollem Andenken zum Geschenk überwiesen hat.



JOZEF ISRAELS, STUDIERZIMMER

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Rembrandt von Carl Neumann. Berlin und Stuttgart. Verlag von W. Spemann 1902.

Ueber ein umfangreiches, in jeder Beziehung anspruchsvolles Buch nach eiliger Durchsicht kurz zu berichten, dürfte selbst für einen hartgesottenen Berufskritiker eine schwere Aufgabe sein. Ich unterziehe mich derselben nur unter dem Druck eines vorschnell gegebenen und noch schneller eingeforderten Versprechens und mit dem Bewusstsein der Unzulänglichkeit solcher eiligen Kritik, glaube aber, dass auch der unter so besonderen Umständen gewonnene Eindruck wert ist, festgehalten zu werden, ehe er seine Frische durch langwieriges Grübeln einbüsst.

In dem Werk Carl Neumanns über Rembrandt findet sich viel Eigenes, darunter manches Anfechtbare, wenig Ueberflüssiges und fast nichts Gleichgiltiges. Den Verfasser legitimiert eine gesättigte Kultur für die höchst schwierige Aufgabe, „die Gestalt Rembrandts so zu fassen, dass sie in ihrer Gesamtkraft für unsere Kunst wie unser Leben fruchtbar wird“. Er ist sich des Gegensatzes bewusst, in den ihn solche Fassung des Problems zu der herrschenden kunsthistorischen Richtung bringt, und hat sich sicherlich nicht ohne Bedenken entschlossen, einem so fragwürdigen Buch, wie Langbehns „Rembrandt als Erzieher“ unter den wenigen Vorarbeiten, die er der Erwähnung würdigt, einen Platz einzuräumen. Seine Arbeit ist Max Klinger und dem Grafen Leopold von Kalckreuth gewidmet, aber wohl einem grossen Leserkreise zugedacht. Trotzdem Neumann nachdrücklich gegen das Schlagwort „l'art pour l'art“ polemisiert und für das Recht des Volks auf Kunst eintritt, wird sein Werk schwerlich je ein Volksbuch werden. Dazu ist es viel zu feinfühlig und verwickelt, zu breit angelegt und abstrakt ausgesponnen, der Tonfall des Vortrags zu vornehm und leise. Es bleibt ein Gelehrtenbuch im besten Sinn, bis an den Rand gefüllt mit reifen Früchten einer Erudition, die ihre Wurzeln weit über den kunstgeschichtlichen Acker hinaussendet; dabei im Aufbau scheinbar willkürlich, wie eine Komposition Rembrandts selbst, aber auch wie eine solche von innerer Notwendigkeit und künstlerischem Mass durchdrungen — in solcher lockeren Fügung und der durchdachten, wenn auch gelegentlich abschweifenden Redeform besonders genussreich zu lesen.

Im Mittelpunkt, durch starkes Licht echt rembrandtisch betont, steht die Nachtwache — wie bei dem von Neumann mit Recht verehrten Fromentin — dieser klassische Beleg dafür, dass die Urzelle von Rembrandts künstlerischen Gedanken „nicht die Figur und nicht der Raum, sondern eine Vision von Hell und Dunkel“ gewesen. Unleug-

bar gewinnt man vor diesem Bild einen guten Standpunkt für die Würdigung seines Meisters; aber es fehlt auch nicht an Rembrandtverehrern, die der traditionellen Bewunderung gerade dieser grossen Leinwand ferner stehen als der Verfasser. Auch kann ich nur schwer das Peinliche des Eindrucks überwinden, den es macht, wenn eine Schöpfung eines universellen Meisters bis auf die zartesten und geheimsten Spuren künstlerischer Ueberlegung zerfasert wird, um ein geeignetes Demonstrationspräparat zu gewinnen. Lässt sich durch gedruckte Worte derart bei dem Laien wirklich erzeugen oder ersetzen, was dem Künstler den grossen Vorsprung giebt, die Intuition?

Neumann will uns gewissermassen ein Handbuch rembrandtischer Aesthetik geben und setzt an jedem Werk des Meisters zu neuen Deduktionen über allgemeine Fragen, wie Komposition, Farbengebung, Lichtführung, Porträtauffassung, Landschaft, Tonmalerei, Symbolik u. s. w. ein. Ihm auf all diesen Pfaden kritisch zu folgen, seinen Standpunkt darzulegen oder gar zu bekämpfen, würde ebenfalls ein Handbuch füllen.

Man empfindet es bei der Lektüre als ein wohlthätiges Nachlassen intellektuell sinnlicher Ueberspannung, wenn der Verfasser aus dem ästhetischen Kurs und Exkurs wieder in die ruhige historische Schilderung einlenkt. Die breite kulturhistorische Untermalung, die er seinem Rembrandtbilde in dem ersten Teil gegeben hat, verrät eine Meisterschaft auf völkerpsychologischem Gebiet, die keinen Augenblick Ermüdung bei dem Leser aufkommen lässt, wengleich auch hier ähnlich wie bei Justi, der altfränkisch drapierte, reich mit Anekdoten durchwirkte historische Mantel gelegentlich etwas nachschleppt und den Schritt hemmt: Ich nenne die Abschnitte über die holländischen Frauen, das Problem der holländischen Kultur, das religiöse Leben in Holland. Unwillkürlich verlockt der Autor auch die Kritik auf Seitenpfade. Hat Holland wirklich den Absolutismus der Renaissancekultur gebrochen? War die holländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts im Gegensatz zur aristokratischen (?) Kunst der Renaissance Volkskunst? Darf man vollends Rembrandt als Träger einer Entwickelung hinstellen, die aus dem naturalistischen Volksinstinkt der Holländer hervorging? Zweifellos war er ein naiver Egoist, für den allein der eigene Genuss am künstlerischen Gestalten bestimmend war, ein Lüstling, wenn man will, sowohl in seiner Sammel- und Beobachtungsleidenschaft, seiner Freude am Experimentieren, seiner schwelgerischen Augenliebe für gleissende Seidenstoffe, Metalle, funkelndes Edelgestein, seiner Sucht, das menschliche Seelenleben mit all seinen wunderlichen Unterströmungen zu durchdringen und ans Licht der Kunst zu ziehen. Dieser Sonderling und Eigenbrödler hätte für den Begriff Volkskunst wohl nur ein verächtliches Achselzucken gehabt. Wer so, wie er, hingenommen wurde von dem beglückenden Gefühl, Ungewöhnliches, Neues aus sich selbst schaffen zu können, fand in seinem Herzen kaum Platz für den Schmerz, etwa „den Zusammenhang mit der ganzen Fülle und Kraft nationalen Lebens“ zu verlieren; wie ich mir denn auch Rembrandt, den auf seine Erscheinung und seine Kunst so eiteln, durchaus nicht stolz denken kann in dem Gefühl, sich bei seinen Zeitgenossen und Landsleuten durchgesetzt zu haben.

Doch das Halbdunkel der Triebe und Empfindungen eines Genies wie Rembrandt wird sich schwerlich je ganz lichten lassen. Mit den Versuchen dazu könnte man sechs Bände vom Umfang des neumannischen Buchs füllen, um am Ende einzusehen, dass man Danaidenarbeit verrichtet. Und das ist gut so. Denn mit dem Augenblick, wo Rembrandt einem Jeden das Gleiche bedeutet, wäre er erst ganz der Welt gestorben. Damit will ich Neumanns Bemühen nicht herabsetzen, der Rembrandts Thätigkeit im Spiegel von Vergangenheit und Zukunft, vor allem aber auch mit eigenen Intellekt zu erhellen sucht. Damit ist freie Bahn geschaffen für neue Spekulationen und, wenn Bodes Reproduktionswerk, von dem bis jetzt sechs starke Bände vorliegen, abgeschlossen sein wird, werden wir Deutschen stolz sein dürfen auf den Anteil, den wir an der Ehrung des grössten Malers im stammverwandten Holland durch Verstand und Energie uns gesichert.

Hat, so darf die Schlussfrage billigerweise nur lauten, Neumann uns, seine Leser, zu seiner Art, Rembrandt zu sehen und nach Sinn und Geist zu erklären, ganz zu überreden vermocht? — Die Kraft seines Wortes ist gross, Temperament und Ueberzeugungstreue, sowie Folgerichtigkeit fehlen der Darstellung nicht, die Sorgfalt, mit der der Autor in rastloser Arbeit alle Fugen seines Aufbaues gut und sauber verkittet, giebt das Gefühl der Sicherheit. Dazu halten feine, lichtspendende Beobachtungen und Schlussfolgerungen die Aufmerksamkeit ununterbrochen rege. Ja man darf sagen, die Lektüre dieses Buches bereichert den Menschen mehr noch als den Fachmann. Trotz alledem wird sich vielleicht schliesslich Mancher gleich mir nicht ganz frei fühlen von der Empfindung, als sei er von einem sachkundigen gescheiten Manne um Rembrandt herumgeführt, überall auf neue, zum Teil überraschende Ansichten aufmerksam gemacht, dazu mit belehrenden Anregungen verschiedenster Art bedacht worden, aber den rechten Abstand, um mit Genuss die riesige Gesamterscheinung zu überblicken und auf sich wirken zu lassen, hat der Führer anzugeben vergessen. War der doch viel zu verliebt in jede Einzelheit, die es ins rechte Licht zu rücken galt, als dass er

je einen Schritt zurück von seinem Idol gethan hätte. Zwar unterlässt Neumann es nicht, seine Einzelbeobachtungen unter grössere Gesichtspunkte zu rücken, aber auch so gewinnt der Leser immer nur Teilansichten.

Das, was Rembrandts Bilder der besten Zeit so stark wirken lässt, die geschlossene koloristische Haltung, würde auch dem Bilde, das Neumann von ihm entwirft, erst klassischen Wert verleihen. Doch nur hochbedeutende Leistungen, wie diese, wecken überhaupt den Wunsch nach Vollkommenheit. Ludwig Kämmerer.



ZEITSCHRIFTENSCHAU

Die „Zeitschrift für bildende Kunst", September, bringt einen Aufsatz W. Weisbachs über Walter Leistikow. Ausgehend von einer kurzen Darlegung der Landschaftsmalerei vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zur Achenbach-Gudeschen Richtung gelangt der Autor zu dem jungen Leistikow, den er als Gudeschüler schildert, wie er einfache Ufer- und Küstenbilder noch ohne besondere Stimmungsreize malt, dann er selbst wird und jetzt seine Laufbahn als vieles umfassender und auch die Litteratur berührender Künstler antritt. Das glänzende Wallace-Museum in London wird von J. P. Richter dargestellt, in seiner Bedeutung, die es nicht nur als die erste Gemäldegalerie Englands nach der National Gallery hat, sondern vor allem auch als der Palast eines Grand Seigneur. Im Kunstgewerbeteil befindet sich ein eingehender Aufsatz über die Verdienste Justus Brinckmanns von dem Architekten Jul. Faulwasser.

„Die Kunst für Alle" bringt in ihrer Nummer vom 15. September einen zweiten Aufsatz über die deutsch-nationale Ausstellung in Düsseldorf von Paul Clemen und einen Bericht über die römische Kunst- und Schwarz-Weiss-Ausstellung aus der Feder von Hans Barth; in ihrem Heft vom 1. Oktober eine Studie von Franz Wolter über Lenbach und einen Aufsatz von Lenbach selbst, der als Einleitung zu einer Biographie seines Freundes Gysis geschrieben worden ist. Lenbach spricht sich da, wie er freilich schon wiederholt gethan hat, über die künstlerische Erziehung aus. Man kenne von der Technik der Alten wenig, wisse nur, dass die Tradition der griechischen Maltechnik durch das Mittelalter im Dunkeln fortbestand, bis sie in der grossen Zeit der Renaissance eine völlige Auferstehung feierte; und die Maler thäten Unrecht, wenn sie von den Alten nicht die Mittel nehmen wollten, mit welchen sie ihre grossen Wirkungen erzielt haben. Ein Aufsatz von Konrad Lange über Bilderpreise und eine Darstellung der Jahresausstellung der American Artists von P. Hann ergänzen das Heft.

In der „Deutschen Kunst und Dekoration" wird von Georg Fuchs Mackintosh und die Schule von Glasgow auf der Ausstellung in Turin besprochen. Deutscher Zukunfts-Architektur in Turin widmet derselbe Schriftsteller den zweiten Beitrag.

Das „Magazine of Art" enthält eine Studie über Charles Cottet vom Prinzen Karageorgewitsch. Vor zehn Jahren war Cottet die Bretagne noch völlig fremd. Als Schüler von Roll kam er hin. Das Wesen der französischen Küste, mit ihren grauen Lüften, den vorwiegend schwarz gekleideten Männern und Frauen, der unendlichen Vielfältigkeit der Töne, dem Glanze der wilden Natur zog ihn so an, dass er auch den Winter dort verbrachte, trotz der Stürme und der Krankheiten, die in jener Zeit dort herrschten. Er malte einen „Trauertag". Eine Gruppe von Frauen sitzt im Kreise, alle in Schwarz mit weissen Hauben. Darauf ging er nach Egypten; der Darsteller der nordischen Dünengegenden gab das helle Licht des Südens in einer etwas gedämpften Note und doch so wieder, dass man die vibrierende Atmosphäre und die brennende Hitze empfand; er malte ein Fellahmädchen in durchsichtigem Lichte. Von Egypten brachte Cottet auch einige Farbendrucke mit, bei denen er durch die Bilder in den Tempeln und Gräbern beeinflusst worden war. Neuerdings hat er eine Reihe von Werken ausgestellt, die in einem Venedig entstanden sind, das Cottet allein angehört, das unter einem rosigen oder gelblichen Lichte gesehen ist. Er malte, nachdem er Venedig verlassen hatte, einige Studien im Jura, mit dem Blicke auf die Berge, die sich herrisch und stolz erheben, während in der Niederung der Abendnebel um die granitnen Riesen webt. Auf einem Winterbilde aus dem Jura sieht man einen Berg, von blauem Eise überdeckt, gegen einen stählernen Himmel in der in Schlaf gehüllten Landschaft. Im Luxembourgmuseum ist sein Bild des Hafens von Camaret, mit Böten, die an einem ruhigen Abend im Dunste der untergehenden Sonne vor Anker gegangen sind. Sein bekanntestes Werk entstand vor drei Jahren, das Triptychon, auf dessen Mittelbilde die Küstenbewohner ihr Nachtessen beim Schein der Lampe einnehmen; Männer und Frauen weilen melancholisch ob der Trennung nebeneinander. Auf dem Bilde zur Rechten sind Die dargestellt, die zurückbleiben; Frauen in dunklen

Gewändern stehen am Ufer und begleiten mit ihren Blicken das in der Ferne verschwindende Boot. Links sieht man die Insassen des Bootes in einer feierlichen Nachtstimmung dargestellt, wie sie um den Mast herum sitzen und die ruhige See das Boot kaum vorwärts trägt. Auch dieses Bild befindet sich jetzt im Luxembourg.

Im „Art Journal" steht ein „freundlicher Streit zwischen Walter Crane und Lewis F. Day über das poetische Ornament".

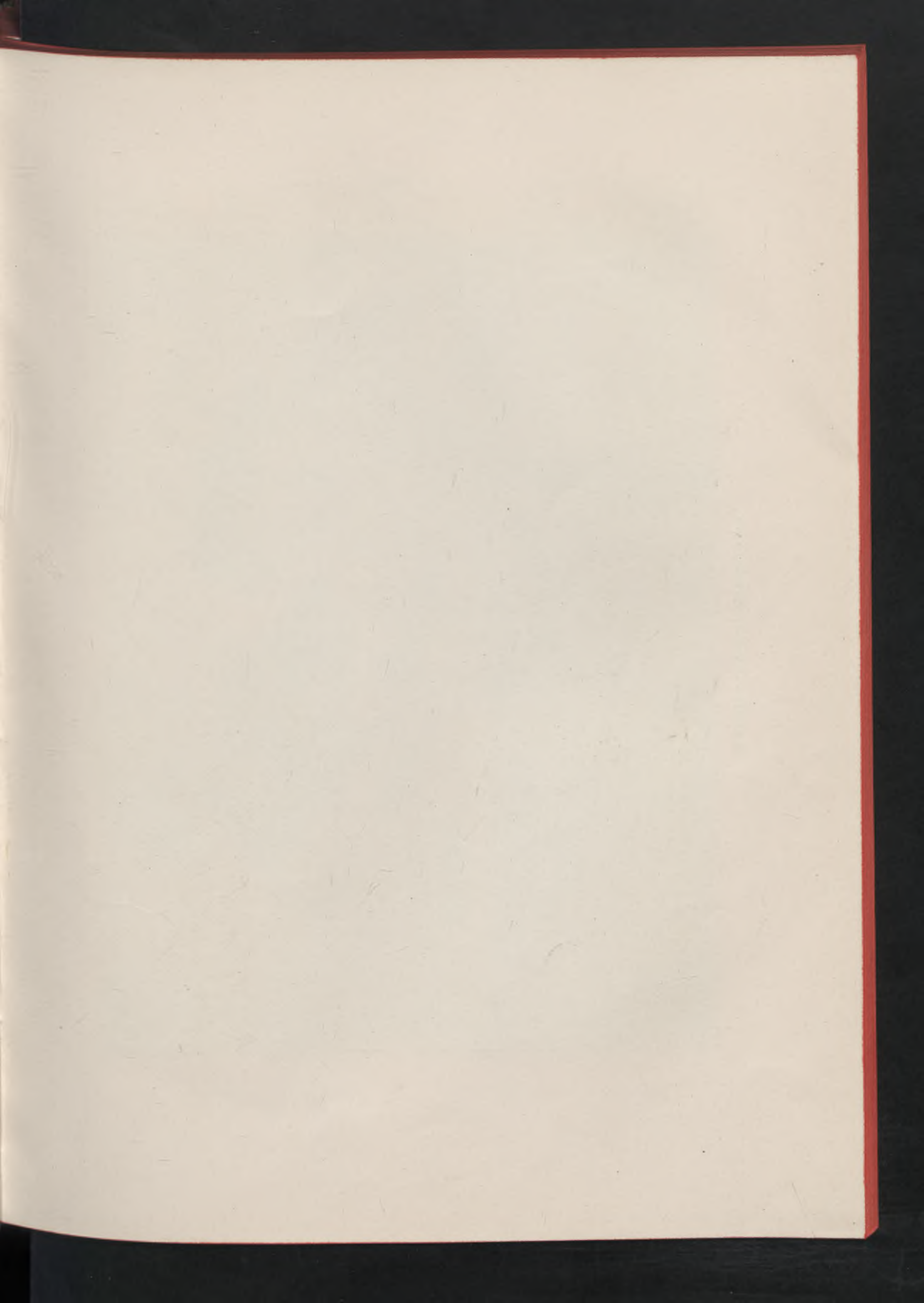
Das „Studio" bringt einen Aufsatz von dem ausgezeichneten Jan Veth über Jozef Israels; im Zusammenhange mit der Mitteilung, dass Israels' Arbeitsweise „über Hügel und Thal führt", dass seine Methode bei der Arbeit unsicher sei und er mehr durch Intuition als durch Kenntnis in seiner Kunst so Grosses leistet, erwähnt Veth die merkwürdige Thatsache, dass Israels, der im Haag die alten Meisterwerke in nächster Nähe hat, einstmals mit Veth im „Mauritshuis" vor der berühmten „Ansicht von Delft" stand, einer der schönsten Leistungen der „belle peinture", die je hervorgebracht wurden. Israels sagte: „von wem ist das Bild? O ja, es ist von van der Meer," und ging ohne besonderes Interesse vorüber. Israels ist ein nur nach innen gekehrter Meister. In ganz ausgezeichneter Weise wird Veth seiner Kunst gerecht.

In der „Revue de l'art ancien et moderne" schliesst Henri Bouchot die Reihe seiner Aufsätze über die englische Frau und ihre Maler. Er spricht von der neueren Invasion französischer Maler, so dass ein Benjamin Constant einer der Lieblingsmaler der englischen Aristokratie werden konnte und das Porträt der Königin Alexandra schuf und man die eleganten Bildnisse eines Flameng, die majestätischen Porträts Bonnats, die süssen Bildnisse Héberts, die vorsichtigen Bildnisse Dagnan-Bouverets in England findet. Im Jahre 1900 sei hingegen kein einziges beträchtliches Porträt einer englischen Dame von einem englischen Maler zu sehen gewesen. Millais, Herkomer, Ouless, Sant hätten sehr gute Herrenporträts gesendet — das Porträt der Frau sei aber allmählich in dem Bedürfnis der Engländer nach rührenden und bewegenden Anekdoten untergegangen. Das Frauenbildnis soll durch dieses Bedürfnis bei den Engländern von seinem Range zurückgekommen sein.

Die „Gazette des Beaux-Arts" bringt einen Aufsatz über ein Manuskript, das die Nationalbibliothek vor einigen Wochen erworben hat, ein kleines Quartheft vom Ende des 15. Jahrhunderts. Es besteht aus zwei Teilen: einerseits dem Texte, andrerseits den auf den Rändern hinzugefügten Zeichnungen. Die Zeichnungen scheinen nicht gleichzeitig mit dem Text entstanden zu sein. Der Text enthält zwei Traktate über Mathematik; das erste Manuskript stammt von dem mailänder Arzte Giovanni Marliano, der in der Dominikanerkirche Santa Maria delle Grazie beerdigt wurde, für welche Leonardo das Abendmahl gemalt hat. Unter den siebzehn Werken, die dieser Arzt hinterlassen hat, sind zwei, die die Aufmerksamkeit Leonardos auf sich lenken mussten; eines unter ihnen hat der grosse Künstler mit dem Titel Marliano de calculatione auf dem Rücken des Deckels des Manuskripts F in der Bibliothek des Institut de France erwähnt; von diesem Traktat enthält das neuerdings aufgefundene Manuskript eine Kopie. Auf den Rändern dieses Manuskriptes und auf denen eines anderen Manuskriptes von Alkindi befinden sich einundzwanzig Rotstiftzeichnungen, die den Wert des kleinen Bandes unendlich erhöhen. Die erste Abteilung dieser Zeichnungen (fünf Zeichnungen) steht im Zusammenhange mit Bildern von Leonardo oder mit Bildern, die ihm zugesprochen werden; die sechste Zeichnung zeigt ein Bildnis Leonardos selbst, aus dem hohen Alter. Die zweite Abteilung enthält elf Skizzen, die mit einer Ausnahme dem Codex Atlanticus der Ambrosiana entlehnt scheinen. Die dritte Abteilung besteht aus vier fein gezeichneten männlichen Büsten. Betreffs dieser Zeichnungen spricht der Verfasser des Aufsatzes, Léon Dorez, die Ansicht aus, dass sie moderner sind als das Manuskript. Salomon Reinach bekräftigt diese Ansicht durch die Erwägung, dass das Bildnis Leonardos, das diesen Zeichnungen beigestellt ist, offenbar von derselben Hand, die die anderen Zeichnungen gemacht hat, herrühre. Dieses Bildnis aber erscheine als eine Kopie des Leonardo darstellenden Bildnisses in den Uffizien, das vielleicht erst nach dem Tode des Modells gemalt ist. Wenn demnach die Zeichnungen des neuaufgefundenen Manuskripts auch erst gegen 1530 ausgeführt sein mögen, so bleibt ihnen ein beträchtliches Interesse. Alle, wenigstens fast alle stehen in Bezug zu den Werken Leonardos; man darf vielleicht daraus schliessen, dass ihr Zeichner die Originalkartons und Autographen des Künstlers besass und dass ihre Vereinigung in diesem Bande die Authenticität der hier abgebildeten Werke bekundet. Francesco Melzi, dem Leonardo alle seine Bücher und Instrumente vermacht hatte, wird von Charles Ravaisson-Mollien als Zeichner dieser Arbeiten vermutet.

„Les Arts" bringen einen Artikel über die retrospektive Ausstellung in Düsseldorf, von Raymond Koechlin.

REDAKTION BERLIN: W 35 DERFFLINGERSTRASSE 16
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK DER OFFIZIN W. DRUGULIN, LEIPZIG.





MAX LIEBERMANN, ZEICHNUNG, OKTOBER 1902



DIE ERÖFFNUNG DES NEUEN GEBÄUDES DER BERLINER AKADEMIE



DIE bei der Einweihung des neuen Gebäudes der Akademie in Berlin gehaltenen Reden gipfelten darin, dass die Entwicklung von der Tradition geleitet werden solle. Indessen setzte die Akademie sich selbst zu diesen Aussprüchen durch einige ihrer neuen Einrichtungen in Widerspruch.

Ein Freilichtatelier! Wie könnte ein grösserer Gegensatz zur Tradition ausgedrückt werden als durch das Opfer, das die Akademie brachte, indem sie ein Freilichtatelier einrichtete! Im Jahre 1870 fing Manet an Bilder in freier Luft zu malen, die pariser Akademie verurteilte ihn — alle Akademien würden ihn verurteilt haben — nun ist die berliner Akademie zwanzig Jahre nach seinem Tode dahin gelangt, seine Auffassung anzuerkennen und sie spricht von Autoritätsglauben? Wem gegenüber? Gegenüber ihren Ahnen?

Das Bauernstubeninterieur, das die Akademie einrichtete, ist aber nicht minder im Widerspruch zur Tradition, wenn es auch harmloser ist. Wir reden nicht davon, dass es etwas verspätet ist, der Genremalerei Brücken zu bauen, in einem Momente, in dem sie vom freien künstlerischen Geiste verlassen ist, und dass es ein sehr unglücklicher Gedanke war, ein Schema durch die Einrichtung des Bauernzimmers in einem der Türme der Akademie zu schaffen, infolgedessen wir es vielleicht erleben müssen, dass Genrebilder mit uniformem Hintergrunde aus den Räumen der Akademie hervorgehen werden — wir wollen in diesem Augenblicke nur sagen, dass es *überhaupt* unakademisch ist, Genrebilder zu malen. Ludwig XIV., das Muster aller Akademiker, schüttelte sein Haupt, als ihm Bauernbilder gezeigt wurden. Peter Cornelius verachtete die Schüler, die sich durch das Leben um sie her anregen liessen, statt historische oder

poetische Stoffe zu wählen. Freilich hat die berliner Akademie ein wenig mehr Beziehungen als die andern zur Genremalerei, weil eine ihrer ersten Erscheinungen Chodowiecki war, jedoch braucht man nur an das, was die ersten Akademiker, die von Bologna, malten, zu denken, um zu wissen, dass die Vorgänger unserer Akademie gegen die Genremalerei in der entschiedensten Weise opponiert haben.

Und dann hat die Akademie als Schmuck für ihre Front sich eine Gruppe bestellt: „Prometheus als Schirmherrn der bildenden Künste" — und muss man nicht sagen, dass der Gedanke des Prometheus ein antiakademischer ist?

Man könnte ja den Gedanken des Prometheus auch nüchterner deuten. Man könnte ja die Ansicht entgegenhalten, dass die Gruppe nichts anderes als die Legende ohne Nebensinn erzählen sollte. Man wird selbst der Meinung Ausdruck geben dürfen, Prometheus, der gegen die Tradition im Zeitalter der Griechen verstiess, sei ein Revolutionär vor einer so langen Zeit gewesen, dass er heute durch das lang Zurückliegende seines Vorgehens und seine Zugehörigkeit zum Griechentum durchaus ehrwürdig geworden sei. Dennoch besagt die Vorstellung des Prometheus, dass wir uns unserer menschlichen Ideen nicht schämen sollen, dass wir sie uns nicht unterdrücken lassen sollen, dass wir selbst in Schmerzen bei ihnen beharren wollen. Die Vorstellung des Prometheus entspricht dem Urbild des Künstlers — aber zugleich sagen wir, dass die Akademiker nicht der Vorstellung vom Prometheus entsprechen, dass auf ihre Weise vielmehr nur die Worte Fleiss und Pflichtgefühl zutreffen, jene Attribute, welche in seiner Rede Anton v. Werner den Künstlern gab und von denen nur der Fleiss auf die eigentlichen Künstler Anwendung findet. Der Fleiss ist für den echten Künstler etwas Selbstverständliches; er bedeutet in der Unbedingtheit seiner Hingabe einen der Beweise für das Vorhandensein von Genius. Das Pflichtgefühl ist hingegen etwas, was allein den Akademikern gehört. Die Künstler schaffen, wie es vom Walther von Stolzing so schön und einsichtig heisst:

Nun sang er, wie er musst'!

und die Akademiker malen, wie es der Direktor richtig ausdrückte, aus Pflichtgefühl.

H.



GIOVANNI SEGANTINI, DER SÄMANN (PASTELL)

JUSTUS BRINCKMANN

VON

ALFRED LICHTWARK



N Hamburg ist das fünfundzwanzigjährige Bestehen des Museums für Kunst und Gewerbe auf eigenartige Weise gefeiert worden, und die staatlichen Ehrungen und die Beweise der Freundschaft und Verehrung der Fachgenossen haben sich zu einer eindrucksvollen Huldigung für Justus Brinckmann, den Gründer und Leiter des Museums, zusammengefügt.

Als Denkmal der Stunde ist ein Buch von dauerndem Wert erschienen. Es gehört äusserlich in den Rahmen der Festschriften, wie wir sie bei solchen Gelegenheiten oft erlebt haben. Innerlich ist es etwas ganz anderes. Denn die dreiundvierzig Mitarbeiter, Freunde und Schüler Brinckmanns — es sind auch die hervorragendsten dänischen und schweizer Fachleute darunter — haben nicht, wie das Herkommen nahe legte, jeder einen Aufsatz beliebigen Inhalts beigesteuert. Sie haben sich vielmehr das Ziel gesetzt, die Lebensarbeit des Mannes darzustellen. Jeder hat eine Abteilung des Museums geschildert und beurteilt, sodass das Ganze einen Führer durch das Museum bildet. Eine Biographie Brinckmanns, als Einleitung vorangestellt, bemüht sich, den Schlüssel zum Verständnis der ganz ungewöhnlichen Gesamtleistung zu geben. Als den Hamburgischen Behörden von der Absicht Mitteilung gemacht wurde, haben sie mit der Bewilligung einer grösseren Summe zur Bestreitung der Reise- und Herstellungskosten geantwortet.

In der einfachen äussern Erscheinung hat das Buch nichts von dem bei solchen Gelegenheiten üblichen Prachtwerk. Aber in seiner volkstümlichen Wirkung dürfte es dazu beitragen, dass bei künftigen Festschriften zu Ehren eines verdienten Mannes in Deutschland mit der Vorliebe für das lediglich repräsentierende Prachtwerk gebrochen wird.

Wir bringen aus dem nicht im Buchhandel erscheinenden Werke die Einleitung der Biographie, eine kurze Schilderung des Typus, dem Brinckmann angehört.

⁂

Im Leben eines Volkes, das nicht still steht und seiner Kraft und seinen Neigungen alle Gebiete des Daseins zu unterwerfen trachtet, tauchen von Geschlecht zu Geschlecht neue Bedürfnisse auf, deren Befriedigung fortlaufend neue Aufgaben stellt.

Diese neuen Aufgaben würden überhaupt nicht oder doch nur mangelhaft gelöst werden, wäre nicht zu ihrer Bewältigung eine besondere Gattung von Kräften vorherbestimmt und immer vorhanden.

Während die Menge ohne eine Ahnung des dereinst Erwünschten oder Notwendigen dahinlebt und ohne das Gefühl, ein Unrecht oder eine Thorheit zu begehen, die Keime künftiger Ernten vernichtet; während die berufenen Fachleute, als Pfleger und Mehrer des Ueberkommenen nach überlieferter Erfahrung für feste Zwecke geschult, dem Ungewohnten und Unerwarteten nur ausnahmsweise innerlich frei gegenüberstehen, haben jene Pioniernaturen, deren Erziehung in der Regel ausserhalb der Sphäre ihrer späteren Lebensarbeit vor sich geht, schon ein lebendiges Gefühl für Bedeutung, Richtung und Ziele der neuen Strömungen, wenn alle anderen noch nichts davon verspüren. Ihre ersten Aeusserungen pflegen von den Fachleuten um so leichter genommen und um so stärker bemängelt zu werden, je weiter sie in die Zukunft weisen, ihre ersten Forderungen stossen auf Hohn und Spott, bei der Wiederholung auf Erbitterung.

Wer zur Lösung neuer Rätsel bestimmt ist, hat von Haus aus nicht den Trieb, innerhalb der gefestigten Ueberlieferung zu wirken. Von unbändigem, eigenwilligem Streben nach

Unabhängigkeit und Selbständigkeit erfüllt, vermag er es weder, sich in Verhältnisse zu schicken, die er nicht geschaffen hat, noch dienend oder ausführend sich einem anderen unterzuordnen, der sich in den Grenzen der Ueberlieferung hält. Es ist ihm nicht gegeben, auf Treu und Glauben zu übernehmen und weiter zu reichen. Seine Natur treibt ihn, jede Vermittlung beiseite zu schieben und den Dingen selber auf den Leib zu rücken. Er schmilzt alle geprägten Formeln ein, er steigt über alle Schranken bestehender Meinungen hinweg. Kein Urteil, alt oder jung, kann das seine beirren, und mit ahnender Erkenntnis dringt er über das Gewordene zu den Ursprüngen vor. Die bestimmenden Kräfte seines Wesens, Wille, Instinkt, Intuition, Witterung, haben ihre Wurzeln in einem gesunden, mit scharfen Sinneswerkzeugen ausgerüsteten Körper, der nicht zu ermüden ist, und aus dessen Lebensfülle eine gegen jede Belastung widerstandsfähige Heiterkeit und Gelassenheit entspringt.

Von solchen Kräften der Seele, des Geistes und der Sinne geleitet, eilt er mit seinen Thaten der Einsicht des klarsten Verstandes, auch wohl des eigenen, um Jahrzehnte voraus, und oft genug begreift er von sich selber nur, was ein halbes Menschenalter hinter ihm liegt. Aus diesem geheimnisvollen Vermögen seiner Seele erwächst ihm die Gabe, sich in grossen Dingen nie zu irren, und er selber fühlt diese Macht als eine Art Unfehlbarkeit in der ruhigen Arbeit des Tages wie in den Stunden des Kampfes.

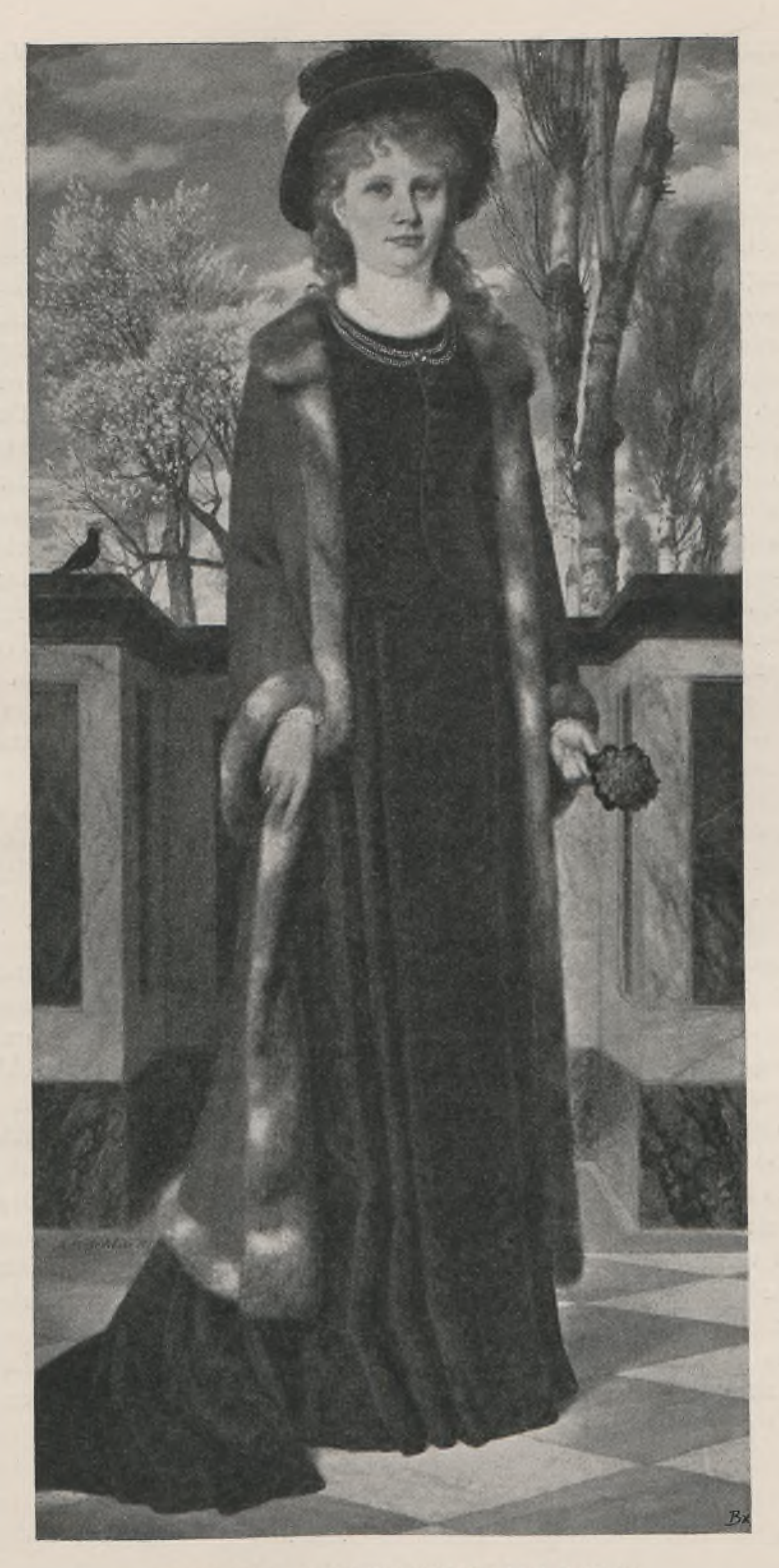
Sein Lebensweg pflegt nicht in geradem Lauf, sondern als Zickzacklinie zu beginnen. Er ist in der Regel ein schlechter Schüler. Seine Zeugnisse verraten den Unwillen oder die Verzweiflung der Lehrer, die ihm in den oft wiederholten und stets wiederkehrenden Formeln Schiffbruch und Untergang voraussagen. Alles Fertige langweilt ihn, und was ihm pedantisch, unlebendig oder unsachlich entgegengebracht wird, stösst ihn ab. Was aber im weitesten Umkreis seine Teilnahme erweckt, lockt ihn unwiderstehlich an, und durch alle Hindernisse hindurch stürzt er darauf zu, und macht es zur Beute. So fliegt er hierhin und dorthin, scheinbar, wie es der Zufall fügt, in Wirklichkeit, wenn auch unbewusst, dem Gesetz der organischen Entwicklung gehorchend. Einem Lehrer, der ihn zu den Dingen führt, giebt er sich hin, am rückhaltlosesten, wo ihm selbständige Arbeit überwiesen wird. Und wo er zugreift, packt er den Kern, denn er nimmt die Dinge ernst und die Urteile leicht.

Wendet er sich dann nach einer anderen Seite, so ist er jedesmal um tiefe Einsicht reicher, und wenn er zum Schluss in seine grosse gerade Bahn einlenkt, so erscheint der Zickzack der ersten Anschlüsse nicht als zufällig und überflüssig, sondern als die von höherer Hand gefügte glücklichste Vorbereitung für seine eigentliche Lebensaufgabe.

Umzusatteln beständig willens und bereit zu sein, gehört bis in ein vorgerücktes Lebensalter zu seinen Eigentümlichkeiten. Er giebt damit seiner Familie und seinen Freunden immer aufs neue zu raten auf, weil sie die Ursachen nicht zu fühlen oder zu schätzen vermögen: das eiserne Bewusstsein eigener Kraft, das Selbstvertrauen und das Bedürfnis, den starken Neigungen genug zu thun.

Am unwiderstehlichsten aber zieht ihn auch nach eingetretener Beruhigung überall das Werdende an. Was fest begründet und fertig dasteht, hat keinen Reiz für ihn, denn er kann das Mächtigste in seiner Seele nicht daran auslassen: die gestaltenden Kräfte, die nach Bethätigung hungern. Man darf ihn sich vorstellen, wie er in der Zeit der Entwicklung, von innerer Unruhe getrieben und ohne sich dessen bewusst zu sein, nach dem einen unbestellten oder eben in der Rodung begriffenen Neuland auf der Suche ist. Hat er es endlich vor sich, so erkennt er es auf einen Blick als das für ihn bestimmte Reich, ist sofort mit sich im Reinen und richtet, ohne sich und andere zu fragen, sein Leben darauf ein.

Bald beherrscht er dies neue Gebiet, als sei er nirgend anders zu Hause gewesen, und erweitert es weit über die bis dahin bekannten Grenzen hinaus. Unter den Mitteln, die ihn so rasch voranbringen, sind am wirksamsten



ARNOLD BÖCKLIN, BILDNIS VON FRAU DR. FIEDLER
(NEUERWERBUNG DER NATIONALGALERIE)

die voraussetzungslose Unbefangenheit der Anschauung und die Anwendung einer auf anderem Gebiet erworbenen Methode, durch deren Hebelkraft er den altangesessenen, in der Ueberlieferung erstarrten Fachleuten überlegen ist. Dazu kommt als bezwingendes Machtmittel sein Gedächtnis, das in seiner starken und ungebrochenen physischen Natur wurzelt und, wo er innerlich teilnimmt, nicht überlastet werden kann. Aber es ist nicht sein Herr, sondern der gefügige Diener seiner höheren Kräfte.

Seine ersten Herrscherthaten auf dem neuen Gebiet werden dann selbst von seinen Freunden mit Erstaunen und nicht ohne Misstrauen aufgenommen, wie ihn überhaupt oft am schwersten verstehen, die ihm die nächsten sind. Denn seine Entwicklung scheint ihnen notwendige Stufen übersprungen zu haben. Weil die innere Wachstumsarbeit im Verborgenen vor sich gegangen ist, steht das Ergebnis als etwas Unbegreifliches da und pflegt mit der halb entrüsteten Frage begrüsst zu werden: „Wo hat er das gelernt?" Dass überhaupt und immer wieder so gefragt wird, weist auf die Schwierigkeit hin, seine Art zu begreifen. Er „lernt" überhaupt nicht, sondern bildet Kräfte aus. Man sollte für seine Art, aufzunehmen, einen anderen Ausdruck brauchen. Er kann gar nicht lernen durch Aufspeicherung, wie die Gelehrtennatur der unfruchtbaren Art, sondern nur durch Einverleibung, denn er nimmt den Stoff zu sich wie eine nährende Speise und verwandelt ihn in sein Fleisch und Blut.

Von anderen zu lernen, ehe er im Studium der Dinge soweit vorgedrungen, wie ihn seine eigenen Kräfte tragen, pflegt ihm schwer zu fallen oder gar unmöglich zu sein. Hat er sich eingelebt, so nimmt er die Ergebnisse fremder Arbeit, soweit sie ihn zu nähren geeignet ist, spielend in sich auf, und bei der Berührung mit schaffenden Geistern springt ihre Erkenntnis fast ohne Vermittlung des Worts zu ihm über.

Unter Umständen wiederholen sich bei ihm die raschen Wachstumserscheinungen bis ins höhere Alter. Während der Durchschnitt nach erreichtem Körpermass auch geistig bald zu wachsen aufhört, stehen bleibt und verknöchert, hat er die Gabe dauernder Jugendlichkeit des Körpers und des Geistes und des unbegrenzten inneren Wachstums. Mit sechzig oder siebzig Jahren erscheint er frischer und aufgelegter als die Mehrzahl der Dreissigjährigen.

Wird er jedoch durch äussere Mächte in einen bereits akademisierten Beruf gezwängt, so pflegt er, da seine innersten, ihm selbst teuersten Kräfte nicht ins Spiel treten dürfen, zu versagen, abzuspringen oder sich als Empörer zu erheben. Denn er kann nur die Pflichten erfüllen, die er in Freiheit gewählt hat, und nur das Joch tragen, das er mit eigener Hand auf seine Schultern gelegt hat.

Erst in seiner selbsterkorenen Thätigkeit kann er Schöpfer werden, und er vermag dann soviel Arbeit zu leisten, dass schon der mechanische Teil das Mass dessen, was ein Mensch auf Geheiss oder Verlangen auszuführen imstande ist, um das Vielfache übersteigt.

Das neunzehnte Jahrhundert hat diesen Naturen, aus denen in vergangenen Zeitläuften Condottieri, Conquistadoren und Sektenstifter wurden, endlose neue Entwicklungsmöglichkeiten eröffnet. Sie konnten an Stelle der Sekten politische Parteien gründen oder leiten, neue Wissenschaft, neue Kunst schaffen, Entdecker, Erfinder oder Organisatoren der Arbeit werden. Aber in so vielfacher Verkleidung sie auftreten, im innersten Kern gehören sie alle derselben Gattung der Trieb- und Willensmenschen an.

Auch bei der Gründung der Sammlungen und Museen des neunzehnten Jahrhunderts sind sie beteiligt.



G. SEGANTINI, RÜCKKEHR INS HEIMATLAND (1895)

GIOVANNI SEGANTINI

VON

EMIL HEILBUT



AS österreichische Ministerium für Kultus und Unterricht hat jetzt ein Werk über den 1858 in Arco geborenen Giovanni Segantini herausgegeben, das mit seinem Reichtum von Abbildungen in Kombinationsdrucken, Vierfarbenlichtdrucken, Vier- und Dreifarbenautotypien, Heliogravuren und Lichtdrucken nach Segantinis Arbeiten zeigt, welches Gewicht Oesterreich auf die Ehrung seines ausgezeichneten Sohnes legte. Den Text des Werkes hat Franz Servaes verfasst; er ist das Ergebnis sorgfältigen Einzelstudiums, sehr flüssig geschrieben und von jener überquellenden Liebe durchzogen, die den Vorzug und ein wenig auch die Gefahr eines Schriftstellers bildet, der von einer einzelnen Aufgabe ganz erfüllt ist. Weniger Lob kann man der Buchausstattung spenden. Für sie ist Kolo Moser verantwortlich. Vor ungefähr sieben Jahren kam in einer von Missverständnissen nicht freien Weise bei uns eine Neigung auf, nach der Art Rossettis und der älteren Buchausstattungskünstler bei gewissen Publikationen die Lücken, die der Text an den Absätzen am Ende der Zeile hat, durch Renaissanceornamente auszufüllen. Dann glaubten unsere neuen Buchausstattungskünstler ihr Ziel erreicht zu haben, wenn die Ornamente, die sie wählten, sich mit dem Bilde der Buchstaben so in Eins vermählten, dass kein Zwischenraum im Text zu entstehen schien, denn ihr Geschmack und ihre Erfahrung waren zu jung, als dass sie die Schönheit ihrer Vorbilder richtig gedeutet hätten. Auf die Dauer hält man aber, sofern man noch Wert auf das Lesen legt, den Brauch dieser neuen Ausstattungskünstler nicht aus; der Lektüre eines Textes muss man überdrüssig werden, der nur auf dem Niveau einer ornamentalen Dekoration zu stehen scheint. Daher hat Kolo Moser in der Ausstattung dieses Segantiniwerks einen Rückweg von richtiger Tendenz angetreten, als er das Ornament, welches auch er in die Absatzlücken einschob, so leicht wählte, dass sich nunmehr Text und Ornament wieder voneinander lösten. Indessen hat er für seine Ornamentik

die dünnen Linien der kleinen Quadrate des wiener Secessionsstils verwendet. Ueber die Renaissanceornamente unserer Neuerer waren wir empört, die Monotonie des neuen Schmuckes ist aber ebenfalls unerträglich und gern möchten wir sehen, dass die Uebersichtlichkeit des Textbildes gewahrt und nicht nach einer Verbindung von Teilen gestrebt werde, die sich für den Blick des Lesers gerade trennen sollen. Doch dies ist nur ein Detail und wird bei der Beurteilung des glänzenden Werks* nicht schwerer wiegen als es verdient.

Was uns auffällig an Segantini entgegentritt, möchte ich folgendermassen gruppieren.

Er hat für die Kunst eine neue Provinz entdeckt, das Hochgebirge. Wie es die Domäne eines Mauve gewesen ist, in feuchten Niederungen Schafe zu malen, so war es Segantinis Domäne, dass er mit den Augen des Modernen das Hochgebirge sah. Man verbindet mit dem Namen Segantini die Vorstellung von Gemälden, aus deren Hintergrund unter einer krystallenen Luft eine zum Greifen plastische Bergkette entgegentritt, und selbst wenn Segantini nicht ein Maler ersten Ranges gewesen sein sollte, so liegt in der Thatsache, dass mit ihm eine neue Seite der *Darstellungs*geschichte der Kunst aufgeschlagen wurde, sein Anrecht auf den Ruhm.

Sodann ist Segantini Italiener. Es ist während seines Lebens und auch noch zu sehr in dem Buche, von dem diese Betrachtung ausgeht, bemerkt worden, dass Segantini gleichzeitig der beste moderne italienische Maler und kein Italiener in der Malerei gewesen sei. Demgegenüber scheint es mir wichtig, zu betonen, wie ausserordentlich stark auch der Italiener in ihm zum Vorschein kommt. Zwar denkt Segantini stärker nach und ist ernster als die Mehrzahl seiner Stammesgenossen; abgesehen von seiner Sonderart wirken auch schon frühzeitig nordische, mitteleuropäische Meister auf ihn ein: er lernt in Nachbildungen Arbeiten von J. F. Millet, Maris, Israels und Mauve kennen und empfängt Belehrung und tiefgreifende Anregung durch sie. Dennoch bleibt er auch jetzt Italiener. Er zeigt es in seinem Verismus; er zeigt es in der sowohl etwas sentimentalen als auch zu Gewaltsamkeit und Massenwirkungen gedrängten Art, wie er Milletsche Eindrücke übersetzt. Er zeigt es in seiner Technik. Er zeigt es am klarsten in seiner letzten Epoche, nachdem er Präraffaelit geworden ist. Als er Watts und Burne-Jones in ihre englischen Gefilde hätte folgen können, ist es vielleicht am stärksten hervorgestreten, wie sehr Segantini ein Italiener war.

Die dritte Wahrnehmung, die man an Segantinis Persönlichkeit knüpfen kann, ist die, dass er an ein tizianisch langes Leben geglaubt hatte, plötzlich mit einundvierzig Jahren abgerufen wurde und trotzdem seine Lebensarbeit abgeschlossen hat. Die Natur hatte ihm drei Epochen geschenkt: eine unselbständige Jugendzeit, eine zweite Periode, in der er an der Hand grosser Meisterwerke die Selbständigkeit entfalten lernte, endlich eine dritte Epoche, in der eine Verfeinerung eintrat, die nicht die Möglichkeit zu einer weiteren Entwicklung gewährte und man entgeht nicht dem Gedanken, dass, als Segantini plötzlich, dem allgemeinen Zustand seiner Rüstigkeit entgegen, starb, der Kreis der Werke, welche von ihm ausgehen konnten, vollendet war.

In der berliner Nationalgalerie sind Werke aus seiner mittleren Zeit und nur eins aus dem Anfang der letzten Epoche des Künstlers. Sie hat das „Gebet am Kreuz", ein Pastell, das in Verbindung mit Millet steht. Technisch ist es interessant; es gehen überall orangefarbene Fäden durch das grünliche Grau der Striche hindurch. Am meisten bezeichnend ist die eigentümliche Luft, wie es überhaupt immer die Luft ist, an der man Segantinis Bilder am leichtesten erkennt.

Dann hat die Nationalgalerie die „Wasserträgerin". Sie ist in einem blaugrauen Tone gehalten. In diesem Pastell, das ein Mädchen zeigt, welches einen Wassereimer bei nächtlicher Arbeit nahe einer Feueresse trägt, liegt trotz einer feinen Luft etwas nicht ganz zum Ausdruck Gelangtes, ein wenig mehr Ethik als Malerei.

* In Wien bei Martin Gerlach & Co. erschienen.

Ein „Liebespaar am Brunnen“ ist das dritte Pastell der Nationalgalerie. Man findet hier Wolkenstreifen, ähnlich wie auf dem ersten Pastell, und weisse, gelbe, orangefarbene Lichter leuchten von der linken Ecke des Himmels her und treffen die Häuser und die Landschaft im Hintergrund. In der Geste des trinkenden Liebhabers ist mehr Naivetät als man sehen möchte, und etwas nichtig, zerrinnend, erscheinen beide Gestalten, des Liebhabers und des Mädchens; sie verflüchtigen sich, und was man von dem Mädchen wahrnimmt, ist nicht frei von etwas Süsslichem.

„Trübe Stunde“ heisst ein Oelbild der Nationalgalerie; es ist 1892 gemalt. Von der sitzenden Frau kann man nicht viel Rühmendes sagen. Die Figur wirkt besser als das Gesicht; die Figur mit der vom Feuer angestrahlten Gewandung ist technisch vortrefflich. Im Gesichte konnte der Maler nicht den Ausdruck erreichen, den er wiederzugeben wünschte, da es sich von der helleren Atmosphäre als eine dunklere Masse, die Details nicht aufkommen lässt, abhebt. Für die Wirkung in die Ferne hat der Künstler das Gesicht einheitlich gegeben; der Wirkung in die Nähe zu Liebe indes in das Antlitz Augen hineingezeichnet, welche die Malerei entstellen. Durchweg schön ist die Luft behandelt. Sie ist von rosa Wolken und einigen wenigen Wolken in Violett durchzogen, diese werden von lichten Wolken überschnitten und dort erblickt man atmosphärische Gebilde von einer überaus luftigen Wirkung,



G. SEGANTINI, TRÄUMENDES HIRTENMÄDCHEN (ETWA 1883)

von einer Wirkung, die um so merkwürdiger anmutet, als der Auftrag der Farbe trocken und materiell ist. Eine sehr schöne, schimmernde Leuchtkraft ist in dieser Luft überall; abgesehen von dieser sehr schönen, wahrhaft verklärten Luft ist die rechte Hälfte des Bildes sehr schön, mit der Kuh, die vorzüglich dargestellt ist, und der sehr glücklichen und ausdrucksvollen Silhouette der Hügel, welche sich vom Lufthintergrunde absetzen. Alles ist in dieser Hälfte malerisch belebt; man bewundert rechts von der Kuh die goldenen Töne der Hürde, mit dem Hirten, der das Vieh bewacht, mit der Hirtin, die weiterab sichtbar wird, und den Uebergang zu der grünen Trift, welche zu den ernsten, schweren Hügeln hinaufführt.

Das letzte Bild des Künstlers in der Nationalgalerie ist 1895 gemalt.

Eine rosa Glorie erfüllt die Luft. Sie badet den Schnee der Berge mit ihrem Glanz. In fast rosenfarbenem Widerscheine schimmert der Schnee, die Berggipfel liegen hell in diesem Abendlichte. Vor solchem feenhaft erglänzenden und wundersam anziehenden Hintergrunde, während unter der rosa Glorie in bläulichem Dunste der bleiche Mond auftaucht, zieht über die Hochebene ein Trauerzug; der Wagen knarrt auf dem von rötlichem Licht gleichsam phosphorescierenden Wege. Frau und Tochter sitzen im Wagen auf dem Sarge — etwas melodramatisch, Ritorno al paese natale heisst das Bild, das ist ebenfalls etwas melodramatisch, aber

die Berge haben etwas Ewiges, ruhig Ewiges dem Trauerzug gegenüber, der Zug des Todes zieht nur wie ein schwarzer Schatten über den Vordergrund (man wird das alles vor dem Original viel mehr gewahr als vor der Nachbildung) und ihm gegenüber bleibt die Bergkette, von der es sehr schön ist, wie sie in unserer Augenhöhe bleibt, siegreich. Die Erinnerung an ihr Licht ist es, die den das Gemälde verlassenden Beschauer begleitet.

Man muss auch dem Trauerzug Gerechtigkeit widerfahren lassen. In ihm drängt sich fast nichts auf, das ist sein Verdienst. Man vergleiche ihn mit Darstellungen ähnlicher Gattung auf älteren Bildern und wird finden, dass wenig vom „Genrebild“ bei Segantini ist . . . und dieser Trauerzug, der vielleicht etwas hinter der Bescheidenheit der Natur zurückbleibt, belebt zugleich dieses Hochland, macht uns darauf heimischer, lässt uns möglicherweise noch mehr als schon der intime Geist des Malers die Nähe zu diesen Bergen atmen, zu denen wir in einem andern Verhältnis stehen als vor den Bildern von anderen Malern. Denn hier sind wir wie Dörfler in den Bergen; die Berge wirken hier wie unser tägliches Gegenüber. Nicht zu einer Touristennatur hat er uns hingeführt, mit ungeheuren Abständen von uns und mit Alpenglühen, sondern zu dem Lande, in dem er heimisch ist und mit den Bewohnern als einer der ihren lebt.

Giovanni Segantini, ein Maler von schwärmerischem Geiste, wurde als ein Kind armer Leute geboren; bei der Geburt war er so schwächlich, dass er die Nottaufe erhielt. Seine Mutter war sehr schön; nicht von der Schönheit des Morgens, sagte Segantini von ihr, der sich ihrer noch sehr wohl erinnerte, obwohl sie starb, als er erst fünf Jahre alt war: auch nicht von der Schönheit des Mittags, aber wie ein Sonnenuntergang im Frühling. „Sie gehörte dem mittelalterlichen Landadel an. Mein Vater hingegen gehörte dem Kleinbürgerstande an: er war etwa zwanzig Jahre älter als meine Mutter, die sein drittes Eheweib war.“ Nach ihrem Tode brachte sein Vater ihn zu einer Stiefschwester nach Mailand und verliess die Heimat. Segantini sah ihn nie wieder.

Bei der Schwester hatte es Segantini sehr schlecht, so dass er nach einiger Zeit sie heimlich verliess. Von dieser Flucht hat er später eine Schilderung gegeben. Sie ist reich, man möchte sagen, auch an einem dramatischen Vorzug der Erzählungsweise. So, wenn er am Ende seiner Irrfahrt, als er von guten Leuten aufgenommen worden war, sagt: „An jenem Tage wurde ich Schweinehirt: ich zählte vielleicht noch keine sieben Jahre.“ Darum wird man es als eine wahrscheinlich nachträgliche Retouche der damaligen Erlebnisse hinstellen dürfen, wenn er in seinem Berichte von den Lerchen, die im strahlend blauen Himmel sangen, von der herrlichen Sonne, die die Welt am Tage seiner Flucht erfüllte, in schriftstellerischer Vorzüglichkeit spricht und vollends wird man zu Zweifeln darüber, ob sich die Dinge ihm wirklich schon damals so zeigten oder ob er sie nicht unbewusst später erst so interpretierte, durch die Episode angeregt, in welcher er schildert, wie ihn die Insassen eines des Wegs kommenden Wagens fanden, als er in dunkler Nacht nach seinem Fluchtabenteuer am Strassenrande eingeschlafen war. „Schlaftrunken erwachte ich und versuchte die Augen zu öffnen; aber der Schein einer Laterne fiel mir so nahe ins Gesicht, dass er mich hinderte, sie offenzuhalten. Ganz zu Anfang wusste ich nicht, wie mir geschah. Ich fühlte mich gänzlich mit Wasser durchnässt, gleich als sei ich aus einem Graben gefischt worden. „Schau, schau“, sagte eine grobe Stimme, „siehst du nicht, was für Fratzen er schneidet? Er möchte gern die Augen öffnen.“ In diesem Moment machte ich mich von den Händen frei, die mich hielten, und konnte deutlich sehen.“ Dann wird er von den Leuten auf den Wagen gehoben, sie stellten die Laterne wieder auf ihren Platz, knallten mit der Peitsche, die Weiterfahrt begann — und die „Laterne beleuchtete mit spärlichem Schimmer einen mageren Klepper, der mit Anstrengung trabte, indem er dabei um sich einen weisslichen Dunst verbreitete, gleich als ob er im Nebel dahintrottete.“

Wenn ein noch nicht siebenjähriges Kind einen Klepper in der Nacht schon so empfand,



G. SEGANTINI, SCHAFSCHUR, PASTELL (ETWA 1885)

dass es den weisslichen Dunst bemerkte, von dem das Tier eingehüllt wurde, so konnte der Maler in Zukunft kaum noch an Gefühl für die Natur zunehmen. Man glaubt eine Impression von Madame Daudet zu lesen. Oder noch richtiger: man denkt an das Tagebuch der Baskirtscheff, wie sie das erste Liebesabenteuer aus ihren frühesten Mädchenjahren rekonstruiert.

Der Knabe musste in das Haus seiner Stiefschwester zurückkehren, floh nochmals und wurde in einem Zwangserziehungsinstitut untergebracht. Er war ein Knabe von ausgezeichnetem Betragen und grosser Reinheit und Wahrhaftigkeit. Unter unendlichen Entbehrungen und Mühen gelangte er später an die mailänder Kunstakademie.

Er wurde dort sehr bald vergöttert. Man steckte ihm Brod, Käse, Fleisch zu. Sein Talent spornte die Mitschüler an. Eine gegen alles Akademische aufrührerische Ueberzeugung ergriff sie beim Anblick der unvoreingenommenen Studien Segantinis und er wurde rasch infolgedessen ein Gegenstand des Aergers für die Professoren. Dennoch erwarb er sich die Liebe einer Minorität auch unter ihnen und empfing verschiedene Medaillen. Nach einer ungerechten Behandlung bei einer Schülerausstellung trat er aus der Akademie, die er zwei Jahre besucht hatte, aus und malte auf dem Lande, kleine Landschaften an die Fremden verkaufend, bis er, weil er sein Brod nicht mehr finden konnte, nach Mailand zuzückkam und die erste Nacht dort unter einem Brückenbogen frierend zubrachte. Einen kleinen Unterhalt gewann er jetzt, indem er an jener Zwangserziehungsanstalt Zeichenunterricht erteilte, welche er erst vor einiger Zeit verlassen hatte.

Als er in seinem zwanzigsten Jahre stand, malte er ein Bild, das die Schüler der Akademie, ein gewiss seltener Fall, ankauften. Als er an diesem Bild arbeitete — 1879 — nahm er wahr, dass Luft und strahlendes Licht durch Teilung der Farben erreichbar seien. Dies Bild stellte ein geschnitztes Chorgestühl in einer Beleuchtung von oben dar.

Sein zweites Bild zeigte eine mailänder Brücke, die sich mit schweren Schattenmassen in der sonnendurchblitzten Flut spiegelt.

Von der anatomischen Klinik hatte er den Auftrag zu einigen medizinischen Zeichnungen erhalten; er nahm die Gelegenheit wahr, um sich die Kenntnis des menschlichen Körperbaus anzueignen und malte einen Leichnam, in starker Verkürzung, wohl etwas beeinflusst durch Mantegnas Bild in der Brera. Er hatte sich eine Art Dunkelkammer errichtet, durch welche er auf den Leichnam hinspähte und den Lichteffekt empfing.

Nachdem er geheiratet hatte, zog er im

Herbst des Jahres 1881 in die angenehme, liebliche Umgebung Mailands an den See von Pusiano. Hier blieb er fünf Jahre.

Von der Art, in der er jetzt malte, giebt das „träumende Hirtenmädchen" einen Begriff.

In der Luft ist ein schönes Flimmern, Naturgefühl; die Hirtin schmachtet, etwas kokett, voll Grazie, vollkommen italienisch.

Er malte auch einen Fra Angelico, von der seltsamsten Verkennung des Fra Angelico, wie *wir* ihn verstehen; einen Fra Angelico von freilich italienischer Lebhaftigkeit, in einer Ekstase, welche uns etwas theatermässig anmutet.

Auch malte er eine „Liebe auf den Bergen": Hirt und Hirtin, die sich umfassen, küssen, drücken, süsse Augen machen und aus dem Bilde herauslächeln.

Und das Alles in einer Zeit, in der dennoch schon der Einfluss von J. F. Millet auf ihn wirkte. (So viel „Italienisches" hatte er zu vergessen!)

Mit J. F. Millet wurde er durch einen klugen Berater bekannt, der um acht Jahre älter war: Vittore Grubicy, den Sohn eines in die Lombardei eingewanderten Ungarn, der Frankreich und Holland bereist hatte und Segantini Photographien nach Millet und den modernen Holländern mitbrachte. Er lernte die menschliche Schönheit der modernen Holländer, das skulpturale Genie Millets erfassen; Grubicy konnte ihm fünfzig oder sechzig Braunsche Photographien nach Millet leihen, die er sich seinerseits auf einen Monat von Théophile de Bock geliehen hatte.

Grubicy wirkte fördernd auf Segantini besonders dadurch ein, dass er gegen ihn sprach. Wenn er die Empfindung Segantinis ungefähr gelten liess und seine Herrschaft über die Zeichnung, sein Gefühl für die Oberflächenerscheinung von Haut, Wolle, Baumrinde u.s.w. anerkannte, so sagte er ihm, dass er eine etwas gesuchte Art habe, sich der Natur gegenüber zu stellen, dass seine Art zu komponieren in einer gewissen Manier befangen wäre. Worin Grubicy aber besonders aufgeweckt erscheinen muss, das war, weil er Segantini tadelte, dass dieser zuweilen den Charakter des Einfachen übertriebe und hierdurch in einem neuen Sinn wieder akademisch würde.

Segantini beurteilte diese seine erste Epoche in einem Briefe an den Kunstschriftsteller Domenico Tumiati mit den Worten: „Ich gab mich zu jener Zeit nicht mehr damit ab, meine bisherigen Ideen über den harmonischen Ausdruck der Farben zu verwirklichen, sondern versuchte, Empfindungen wiederzugeben, die zumal in den Abendstunden in mir erwuchsen, wenn nach Sonnenuntergang meine Seele sich in süsse Schwermut versetzte".

Grubicy bezeichnete das in cynischerer Weise. Er drückte sich dahin aus, dass Segantini mehr Romanzen als moderne Gemälde male.

Segantini malte in dieser Zeit, uneingedenk seiner Anfänge, häufig aus dem Dunkel heraus, er spürte in der Dunkelheit „die Tiefe", wie er sagte. Erst nach dieser Zeit setzte eine männlichere Kunst wieder in ihm ein, ein erneutes Studium der Natur begann; auch ein anderes Format seiner Bilder bereitete sich vor. Sie waren bisher meistens klein und im Höhenformat gewesen, jetzt stellte er grosse Leinwände vor sich auf und in ausgesprochenem Breitformat. Er beginnt in den Themen unauffälliger zu werden; er wandelt ein Bild, das er wie eines von Michetti angefangen hatte, ein junges Mädchen, von einer Schar von Mönchen gehechelt, in einen Geistlichen um, der, vom Rücken gesehen, eine Treppe hinaufschreitet. Aus der Zeit des Ueberganges zu seinem eigenen Stil stammt das Bild „Schafschur". In diesem Bilde machte er das Räumliche zuerst bestimmter. Ein überhängendes Dach zeigte er im ersten Plan, unter dem hervor man in die Ferne schärfer sah, die durch den Schnee sich noch bestimmter trennte.

Er bildete sich in der Zeit des erstarkten Naturgefühls seine Technik folgendermassen aus. Seine Leinwand liess er mit Terpentin und Terra rossa grundieren. In weissen Strichen zeichnete er auswendig, seinem rhythmischen Gefühl folgend, auf; beim Malen ging er mit wenigen und langen, dünnen Pinseln vor, setzte fette Striche auf sein Bild, durch deren Zwischenräume der dunkelrostrote Ton der Grundierung hindurchsah. Diese Zwischenräume füllte er mit Komplementärfarben aus; und dann nahm er Gold- und Silberblätter,



GIOVANNI SEGANTINI, TRÜBE STUNDE (1892)

zerrieb sie und streute sie als Staub zwischen die Furchen seiner Malerei, auf diese Weise ein Flimmern auf seinen Bildern erzeugend.

Er malte keine Skizzen. Er sagte, Maler, welche gut Skizzen malten, pflegten nicht mehr gute Bilder nach den Skizzen zu malen. Er malte nicht einmal zusammenhängende Bilder nach der Natur: er brauchte vielmehr drei bis vier verschiedene Standorte je nach den Einzelheiten und benutzte erst, nachdem er alles dargestellt hatte, zum Schluss einen der Standorte, um sein Bild in Harmonie zu setzen.

Er hatte ein hochgelegenes Gebirgsnest entdeckt, mit weiten Wiesenflächen und einem einrahmenden Höhenzuge, das Dorf Caglio oberhalb der Val' Assina. Hier malte er Kühe zum erstenmal in dem Bild „an der Barre". Man darf dieses Bild als einen auf ein kolossales Feld verteilten Millet mit entsprechend vergrössertem Tierpark bezeichnen. Es ist mit grosser Geschicklichkeit und Sicherheit gezeichnet. Oft machte Segantini mit Hülfe von Photographien nach seinen alten Bildern aus den alten Bildern Neuschöpfungen, indem er die Gruppen anders in einander schob, sie variierte.

Im Jahre 1886 ging Segantini höher in die Alpen hinauf, nach Savognin in Graubündten, wo er acht Jahre blieb. In den ersten fünf Monaten weilte Vittore Grubicy bei ihm, nach seinem Weggange begannen völlig einsame Jahre des Versenktseins in die Natur. Diese Zeit wurde nur äusserst selten durch Reisen unterbrochen. Nächst kurzen Fahrten nach Mailand, die er unternimmt, ist der einzige weitere Ausflug eine Reise von einer Woche nach Venedig, die er im Jahre 1887 antrat. Er ging weder nach London, wo 1888 eine Anzahl seiner Arbeiten beisammen war, noch 1889 zur Weltausstellung nach Paris; vor Paris fürchtete er sich, er wollte sich seine in der Abgeschlossenheit sich vollziehende Entwicklung nicht in Paris gefährden lassen. Er „komponierte" seine Bilder weiter; nur dass er zu den rhythmisch aufgebauten Bildern hartnäckiger und hartnäckiger in der Natur die Motive und die Modelle suchte.

Aus dieser Epoche stammt das grosse Bild „Die beiden Mütter". Ausgezeichnet ist das Eingeschlafensein der jungen Bäuerin geglückt. Seltsam aber mutet die Grösse des Bildes an.

Die Probleme des Lichtes beschäftigen ihn. Sowohl in seinen Bildern von Innenräumen, bei denen er die Wirkung von Laternen mit den Uebergängen von vorwiegendem Dunkel bis zur vollen Helligkeit ausdrückte, wie in den Bildern, in denen er das Tageslicht, die Wellenschwingungen im Aether wiederzugeben bemüht war, studierte er das Licht. Er sagte: „Wenn die moderne Kunst einen Charakter haben soll, so wird er in dem Suchen nach dem Licht in der Farbe bestehen." Das schrieb er 1887 an Vittore Grubicy.

Und in sein Tagebuch machte er am 1. Januar 1889 die hübsche Eintragung: „Ich öffne das Fenster, die Sonne strömt ein und hüllt mich in ihr warmes goldenes Licht, alles streckt mir seine Arme entgegen, trunken schliesse ich die Augen vor diesem Kuss des Lebens und fühle, wie das Leben voll lauterer Schönheit ist. Der Himmel ist leuchtend und blau und tief, in der Luft ist etwas wie Festesstimmung . . ."

Abgesehen von dem Gegensatze, dass er malte, als ob er Pastellstriche nebeneinander setzte, oder eher noch, als wenn seine Malerei aus Wollfäden bestände, welche in einem Knäuel durcheinander gewirrt sind, unterschied sich Segantini von den eine Punktiermanier wählenden belgischen „Pointillisten" dadurch, dass er auch als Maler des Vibrierens der Luft noch immer im Prinzip ein Schüler von Millet blieb.

Er suchte Vibration und Linie zu vereinigen; eine im Geist Millets gehaltene Komposition sollte der Mittelpunkt sein, um den her er eine lichtere Raumillusion gewinnen zu lassen wünschte.

Als Vittore Grubicy den Freund nach langen Jahren der Abwesenheit in Savognin wieder aufsuchte, war aus dem auf seinem Wege tastenden Segantini ein Künstler geworden, der auf fester Grundlage stand. Ihm gegenüber wurde jetzt der kritische Grubicy zum sich unterordnenden Hörer.

Doch als der Künstler in der Bewältigung des Problems der vibrierenden Luft die ihm

erreichbare Steigerung erlangt hatte; als er auf einem Bilde mit pflügenden Bauern vor einer schneebedeckten Alpenkette (1890) die Nähe und die Ferne nach dem Prinzip der Vibration durch prismatische Farbenzergliederung dargestellt hatte und Klarheit der Gliederung und Grösse der Linienführung gewonnen war; als er fest im Sattel sass; in dieser Epoche der „pflügenden Bauern", der „trüben Stunde" und der „Alpenweide", auf der er ein weites Feld in kahler Alpengegend zeigte, unter blauem Firmamente, vorn einen Schäfer und eine Schafherde und einen die Luft spiegelnden Teich — da tritt der seltsame Augenblick ein, dass sich Segantini gereizt findet, über die Darstellung der Natur hinauszugehen. Man muss gestehen, dass in Segantinischen Bildern wie den „beiden Müttern" schon mehr gelegen hatte als das Bestreben, eine Kuh mit einem Kalbe und im selben Stall eine junge Frau mit ihrem Säugling zu zeigen, und dass Segantini ferner bereits im Jahre 1888 einen Versuch gemacht hatte (ihn allerdings wieder stehen liess), eine Morgenstunde durch Genien auszudrücken, welche über duftenden Wiesen vor den schneebedeckten Bergen schweben. An Segantinis Dichtungen — schon haben wir bei seinen Schilderungen aus der Kindheit uns davon überzeugt, dass er einen schwärmenden und litterarischen Geist hatte, — wird man, an diesem Punkte angelangt, denken müssen. In einer seiner Erzählungen beschäftigt er sich mit einer Utopie; er beschreibt, wie er, in einem Eisenbahnzuge eingeschlafen, durch das Geschrei: „Zürich! Zürich!" geweckt wird, herausspringt, auf einem Schneefelde steht, von allen Seiten Eisenbahnzüge auf sich losbrausen sieht, hurtig auf eine Telegraphenstange klettert und von hier aus wahrnimmt, wie auf dem Schneefeld ziellos Maschinen und Waggons gegeneinander sausen, bis sie zusammenstossen und ein furchtbares Rauchgeprassel und Wehegeschrei entsteht. Dann fühlt er sich in die Lüfte gehoben, stürzt abwärts, die Frühsonne dringt zwischen Nebel ein und er gewahrt in einem unter ihm liegenden Lande ein Gefilde, mit einem Strom, über dem Strom schwebt er hin, erblickt eine Wolke, sein Blick verliert sich in dieser blauen Finsternis, dann taucht ein Weib aus einer rosigen Lichtscheibe hervor, von dem schönen Haupt senken sich lockere wellige Haare, die Gestalt, von einem silbernen Lichtschein umgeben, hebt sich von dem zarten Grün frischbetauten Grases ab etc. Er schreibt auch ein Szenarium für eine musikalische Pantomime. In eine Gastwirtschaft im Engadin kommt eine Reihe von Schlitten. Das Peitschengeknall, das Schlittengeläut, das Knirschen des Schnees und das Singen der Insassen vereinigen sich zu einer mehr und mehr anschwellenden Harmonie. Darauf Begrüssungslärm; Gesangvereine aus dem



G. SEGANTINI, ALPENROSE, ZEICHNUNG (1898)

Engadin erscheinen, dann ertönen Sturmglocken, der Ruf „Feuer" erschallt, schliesslich stürzt mit aufgelösten Haaren aus einem brennenden Hause eine Frau heraus, mit ihrem versengten Kind im Arm, sie wirft sich vor einer kleinen Wegkapelle auf die Knie und betet zur Madonna, das Kind stirbt, die Mutter stösst zwei gellende Schreie aus. Der Verfasser dieser naiven Erzählungen und Dramen, der auch in einer Polemik mit Max Nordau — der die Kunst an die strikteste Naturtreue hatte binden wollen — und in einer zweiten Kontroverse, mit dem Aesthetiker Ghisleri — der die Kunst ganz ins Gedankliche hatte rücken wollen — seinen Standpunkt gegenüber den Ideen und der Kunst zu wahren suchte, war reif für die Darstellung auch von Träumen in der Malerei, welche er naiv so zu gestalten suchte, dass die Traumgestalten die grösste Wahrscheinlichkeit annahmen und sich in einer völlig wahrscheinlichen Natur bewegten.

An Werken dieser Art entstanden jetzt und bei dem Aufenthalt, den er in den letzten Jahren seines Lebens in Maloja nahm, viele Bilder von Märchencharakter. „Die Hölle der Wollüstigen", Frauen, die in einer Schneelandschaft umgetrieben werden. Aus diesem Bilde entwickelten sich die „Kindsmörderinnen", deren eine sich mit den Haaren im kahlen Gezweig eines einsam aus dem Schnee ragenden Baums verfängt. Eine rosige Helle ist hinter ihr rechts über den Bergen; die Genossinnen der unglücklichen sich an dem Baum krümmenden Frau kreisen um schneeverwehte Anhöhen in weiter Ferne. Segantini wollte auch eine Jeanne d'Arc malen, die in hügeliger Gegend träumt, und eine phantastische Darstellung aus der römischen Geschichte. Er malte als „Lebensengel" eine Frau mit einem Kinde am Busen, auf einem Baumzweig sitzend — ein Werk, das uns süsslich anmutet, und als „Liebe an der Lebensquelle" in einer frischen Landschaft, in der Immergrün spriesst und rote Alpenrosen schimmern, einen Engel mit weissem Schwanengefieder an einer Quelle. Zu dieser steigt unter dem blauen Himmel auf einem bräunlichen Wege von den Felsen des Hintergrunds ein Liebespaar in weissen Gewändern nieder, sich selig umschlungen haltend. Es fällt auf, wie ganz fern von den Alten dies Bild ist.

Als die pariser Weltausstellung von 1900 kam, trat das Projekt eines Alpenpanoramas in Segantinis Gesichtskreis. Er befand sich im Vollbesitze seiner Leistungskraft. „Ich glaube jetzt alle Dinge dieser Erde als Maler studiert und ihren aesthetischen und geistigen Wert begriffen zu haben", schrieb er an Grubicy. Er hatte in einer noch höheren Gegend als vorher sich mit der Wiedergabe der krystallklaren Luft in allen ihren Schattierungen beschäftigt, und das Leben der Natur konnte er in ganzer Freiheit wiedergeben. So entwarf er den Plan zu einem gemalten Gedicht über das Leben in den Bergen. Seinem Freunde Domenico Tumiati schrieb er über den Plan seines Werkes, in diesem Cyklus sollten sich alle Schönheiten vereinigen, von den schönen Formen bis zu den schönen Empfindungen, von den Empfindungen des Alltags bis zur weihevollen Weisheit der Symbole, von den schönen Blumen bis zur Schönheit des Schnees. In einem andern Briefe, an Vittorio Pica, sagte er, nur der würde die Bedeutung seiner Empfindungen begreifen, der im blauen Vorfrühling monatelang auf den schimmernden Alpen gelebt hätte und den Stimmen lauschte, die aus den Thälern empordrangen, die der Wind herübertrug und die um uns eine tönende Stille schaffen. „Ich muss immer daran denken, welchen Teil an meinem Geiste jene Harmonien der Formen und der Linien, der Farben und der Töne haben. Ich glaube, dass jene Kunst eine unvollkommene ist, die nur Einzelheiten der Schönheit darstellt, anstatt der ganzen harmonischen lebendigen Schönheit, die die Natur belebt. Darum habe ich daran gedacht, ein grosses Werk zu schaffen, gleichsam eine Synthese, in das ich jenes ganze starke Gefühl der Harmonie des Hochgebirges hineinzulegen vermöchte, und habe das Ober-Engadin zum Vorwurf gewählt, weil ich das am genauesten erforscht habe. Da verschmelzen die felsigen Joche und die ewigen Gletscher mit dem zarten Grün der Triften und dem tiefen Grün



G. SEGANTINI, DER TOD (1899) (UNVOLLENDET)

der Fichtenwälder, und der blaue Himmel spiegelt sich in kleinen Seen, die noch hundertmal blauer sind als der Himmel. Die freien üppigen Weiden sind allerwärts von krystallenen Wasseradern durchzogen, welche in den Felsrissen thalwärts rinnen und auf ihrem Wege alles erquicken und neubeleben. Ueberall blühen Alpenrosen und alles ist voller Harmonie, vom Zwitschern der Vögel bis zum fröhlichen Trillern der Lerchen, vom Murmeln der Quellen bis zum Läuten der verstreuten Heerden, ja bis zum Gesurr der Bienen."

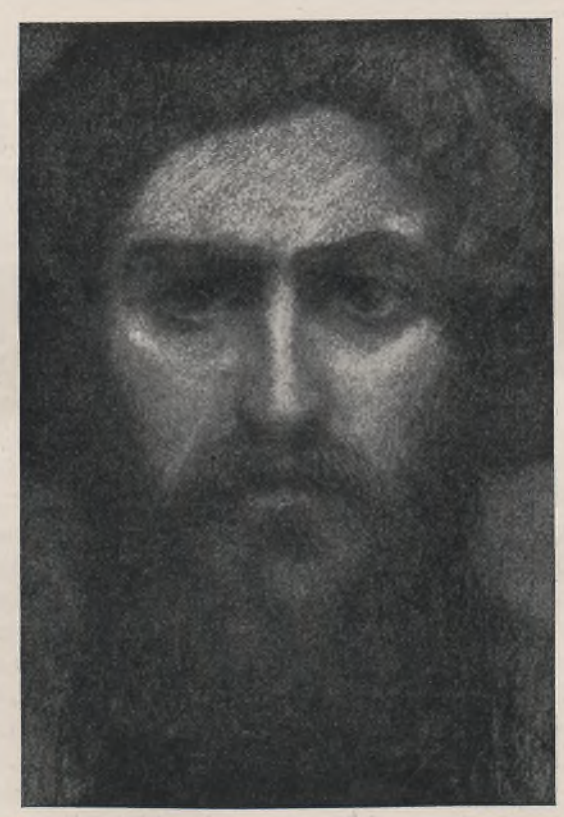
Sein Panorama wird jedoch nur in der Gestalt eines Fragmentes fortleben. Von den drei grossen Gemälden ist nur das erste „die Natur" fast fertig, das zweite, „das Leben", in der Bergkette unvollendet und das dritte, „der Tod" ist in der Hauptsache erst angelegt. Auf dem ersten Bilde erwacht die Natur. Ein Bauer treibt ein Kalb des Weges; Frauen mit Traglasten kommen von der Anhöhe herab; eine Herde verteilt sich über das Weideland; unter einer Lärche sitzt eine Mutter und hält ihr Kind im Schoss; der Vordergrund liegt noch beschattet, die Berge in der Ferne glänzen unter dem schönen Licht der Frühsonne. „Das Leben" zeigt eine Abendlandschaft; das Vieh wird vom Felde getrieben, ein kräftiges Bauernmädchen zieht ein weisses Kalb hinter sich her, dem die Mutter folgt, der Himmel ist von einer Abendglut erfüllt und eine einzelne gelbrote Wolke schwimmt beinahe genau über dem Haupte der heimkehrenden Bäuerin.

Auf dem dritten Bilde wollte Segantini den Tod darstellen. Er malte eine Schneefläche, hinter ihr eine Bergkette; auf der Schneefläche rechts ein niedriges Bauernhaus, in dem die Thür sich öffnet, um einen Sarg zu entlassen, der auf einen Schlitten geladen werden soll, dessen weisses Pferd müde im Schnee steht. Eine grosse Wolke nimmt fast den ganzen Raum der Luft ein, gleichsam als sauge sie all das Ungemach auf; und in dem Schnee stehen kleine schwarze Figuren, drei Frauen und ein Kind, des Toten harrend.

Während Segantini an diesem letzten Bilde malte, ereignete sich, dass ihm träumte, *er* wäre der Tote und *seine* Frau die Angehörige auf dem Bilde. Er erzählte seiner Frau diesen Traum. Später ging er hinauf in das kleine Haus, von welchem aus er diese einsame

Stätte des Schweigens darstellte, begleitet von seinem Modell und von einem seiner Söhne und war beim Arbeiten, als ihn ein Unwohlsein ergriff. Er musste sich in der einzigen Dachkammer des Hauses niederlegen, versuchte noch, sich wieder aufzuraffen, liess sich zu seinem Bilde hingeleiten, kaum hatte er den Pinsel in die Hand genommen, schlief er ein. Er wurde geweckt, erkannte die Unmöglichkeit der Arbeit und erhob sich, um in das Haus zurückzukehren. Dort sank er auf sein Lager nieder; Aerzte kamen von Pontresina und St. Moritz, eine Operation war nicht möglich, weil es nicht gelang, die Temperatur über vier Grad Wärme zu bringen, an einen Transport war bei den Wege- und Witterungsverhältnissen nicht zu denken, — und so endigte er in der kleinen Dachkammer, die drei Schritte in der Breite gross war. „Voglio vedere le mie montagne", sagte er und liess sich sein Bett an das niedrige Fenster rücken. Dort lag er, den Blick in die Bergkette versenkt, die er auf seinem Bilde hatte vollenden wollen. Am 28. September 1899 verschied er.

Wir aber erinnern uns bei dem Gedanken von seinem Ende an eine Stelle in seinem Tagebuch, in der er sagte: „Wer wird je einen Maler kennen, der das vermöchte, die tiefe Rätselwelt des Aetherblaus in ihrem Lichtglanz zu enthüllen", und es gefällt uns, dass wir diesen Maler mit einer solchen Reinheit des Wollens und Empfindens, mit einer so priesterhaften Schönheit der Erscheinung, so von seiner Welt haben Abschied nehmen sehen, wie er es that.



G. SEGANTINI, SELBSTBILDNIS (PASTELL)



ANSELM FEUERBACH, IDYLLE VON TIVOLI
(NEUERWERBUNG DER NATIONALGALERIE)

NEUERWERBUNGEN DER BERLINER NATIONALGALERIE

(VERGLEICHE DAZU DIE BILDER SEITE 45, 59)



US der Sammlung Fiedler ist die Nationalgalerie durch Bilder von Arnold Boecklin und Anselm Feuerbach bereichert worden. Von Boecklin stammt das lebensgrosse Bildnis der Frau Dr. Fiedler. Sie steht, ein Veilchenbouquet in der linken Hand haltend, unter einer blauen, von weissen Wolken durchzogenen Luft vor einer Marmormauer, die im Schatten liegt. Eine Drossel schlägt; und hinter der Mauer sehen wir in eine helle Frühlingslandschaft hinaus. Die Zeichnung der Figur lässt zu wünschen; sie ist im Verhältnis zum Kopf zu klein. Auch die Hände sind zu klein; man bemerkt es namentlich an der vom Beschauer entfernteren Linken, die ja kleiner sein musste, wenn auch nicht so klein, wie sie bei Boecklin geraten ist. Aber selbst diese Hände, in denen bei all ihrer Steifheit ein wirkliches Leben ist, stören nicht. In weichem Schimmer blinken auf der rechten Hand goldne Ringe, sie harmonieren mit dem Lichtstreifen, der an dem Stamme einer Pappel niedergleitet, und mit dem Licht, das auf den Blüten ruht, die hinter der beschatteten Mauer aufleuchten. Die Gewandung der Figur ist in lebhaften Farben gehalten — jenseits der Mode, wie Boecklin denn überhaupt in durchaus eigenem Geschmack, mit einer gewissen Entfernung von der Kultur mit Modeformen und -farben schaltete, so dass sich von ihm gemalte moderne Erscheinungen, abgesehen von Allem, auch an der Art der Kleidung als Boecklinsche Gestalten dokumentieren. Das packendste Beispiel für die Besonderheit, die der Meister in dieser Beziehung hat, bietet sein sehr buntes basler Selbstporträt. Das Bild der Nationalgalerie ist vom Jahr 1879. Der Ausdruck sammelt sich hier ganz im Kopfe. Frühlingsgefühl ist in ihm. In ruhigem Träumen und bewusstem Geniessen, beseligt durch die Schönheit der Welt, blickt die blonde Frau aus dem Bilde heraus, ein wenig aufwärts. Wenn es bei Boecklin häufig ist, dass Frühlingsstimmungen zum Vorschein gelangen, so eröffnet sich insbesondere eine Parallele mit dem ein Jahr später als Frau Dr. Fiedlers Porträt entstandenen sehr schönen Bilde, das unter dem Namen „Faun, Syrinx blasend und drei weibliche Gestalten, davon eine Blumen streuend" im „Künstlergütli" in Zürich ist; die in Zürich dargestellte weibliche Figur, die beseligt aus dem Bilde herausblickt, lässt die selbe Stimmung in uns erklingen, wie die auf dem Bildnis dargestellte Erscheinung, nur dass die Stimmung auf dem Bilde der Nationalgalerie, dem gestellten Thema entsprechend, massvoller ist. Von den Bedingungen eines Porträts ist ausgegangen, und nur unter der Oberfläche, wenn auch unaufhaltsam, dringt Boecklinscher Geist durch.

Die Leser, die das Bild nur aus einer Nachbildung kennen lernen, werden kaum zu einer Vorstellung von der Schönheit gelangen.

Auf dem Bilde von Feuerbach „Idylle von Tivoli" sitzt links, im Profil gesehen, ein singendes kleines Mädchen auf einem Felsblock; in der Tiefe unter ihr begleitet ein brunetter Knabe ihren Gesang auf der Mandoline. Zur Rechten erblickt man den Wassersturz des Anio. Das Bild ist im Jahre 1867 entstanden und entspricht dem aus der Galerie Schack bekannten, ursprünglich „Ricordo di Tivoli" genannten Bilde, das von dem Jahr 1868 ist. Es ist eins der stillen Bilder Feuerbachs ohne viel Farbe. Für Feuerbach bildeten derlei Werke eine Episode während der Thätigkeit an grösseren Schöpfungen. Die „Idylle" fällt in die Zeit, als Feuerbach am ersten „Gastmahl des Plato" arbeitete. H.

MEMLING, SELBSTBILDNIS

(AUS DEM ALTAR IN DER SAMMLUNG DES DUKE OF DEVONSHIRE ZU CHATSWORTH)

DIE AUSSTELLUNG ALTNIEDERLÄNDISCHER GEMÄLDE IN BRÜGGE

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Eine festliche Veranstaltung zog während des verflossenen Sommers die Kunstfreunde nach Brügge. Dort waren mehr als 400 altniederländische Bilder, überallher geliehen, zu einer Ausstellung vereinigt. Etwas von dem erloschenen Glanze der Stadt schien für kurze Zeit erneut zu sein. In die Freude über eine so reiche Entfaltung der auf diesem Boden gewachsenen Kunst mischten sich wehmütige Gedanken. Gar wenig hat Brügge aus den Tagen seiner Blüte zu bewahren vermocht. Die unerbittlichen Gewalten des ökonomischen Wandels, die Brügge entthront und nacheinander Antwerpen, Amsterdam, endlich London zur Hauptstadt des nordischen Handels gekrönt haben, waren dem herrlichen Kunstbesitze verderblich und haben ihn in alle Welt zerstreut. Eine ganze Schar verlorener Kinder war für kurze Monate in die Heimat zurückgekehrt. Die neue Baulichkeit der Provinzialregierung, in wohl verstandener Gotik, wie viele moderne Häuser Brügges, errichtet, bot ausreichende Unterkunft und recht gute Lichtverhältnisse. Die ganze Stadt aber fügte den stilgerechten Rahmen um die Malwerke aus dem 15. Jahrhundert.

Das aus belgischen Kunstfreunden zusammengesetzte Komitee, an dessen Spitze der unermüdlich thätige Baron H. Kervyn de Lettenhove stand, hatte mit den überallhin gerichteten Bitten um Beteiligung überraschend grosse Erfolge erzielt. Die Aufstellung der Gemälde und alle anderen Bethätigungen der Veranstalter waren höchst rühmlich — von der unglücklichen Katalogangelegenheit abgesehen. Statt ein einfaches, übersichtliches Verzeichnis der eingesandten Bilder rasch fertig zu stellen, machte sich James Weale daran, einen umständlich beschreibenden Katalog zu verfassen, und erst, als man an dem Fertigwerden dieser Arbeit verzweifelte, gab man den ungeduldigen Besuchern der Ausstellung einen höchst mangelhaften „Catalogue sommaire“ in die Hände. Im September war der offizielle Katalog Weales endlich fertig, trat aber in den Hintergrund gegen einen fast gleichzeitig zum Abschluss gebrachten wissenschaftlich kritischen Katalog, dessen Verfasser sich Georges H. de Loo nennt.

Die Grenzen der Veranstaltung waren ziemlich weit gesteckt. Von den spärlich vorhandenen Resten der niederländischen Malkunst aus der Periode vor dem Genter Altar waren manche Stücke zu sehen, ziemlich schwache Arbeiten, die das Rätsel der Eyckschen That nur noch rätselhafter erscheinen lassen. Die Grossen des 15. Jahrhunderts

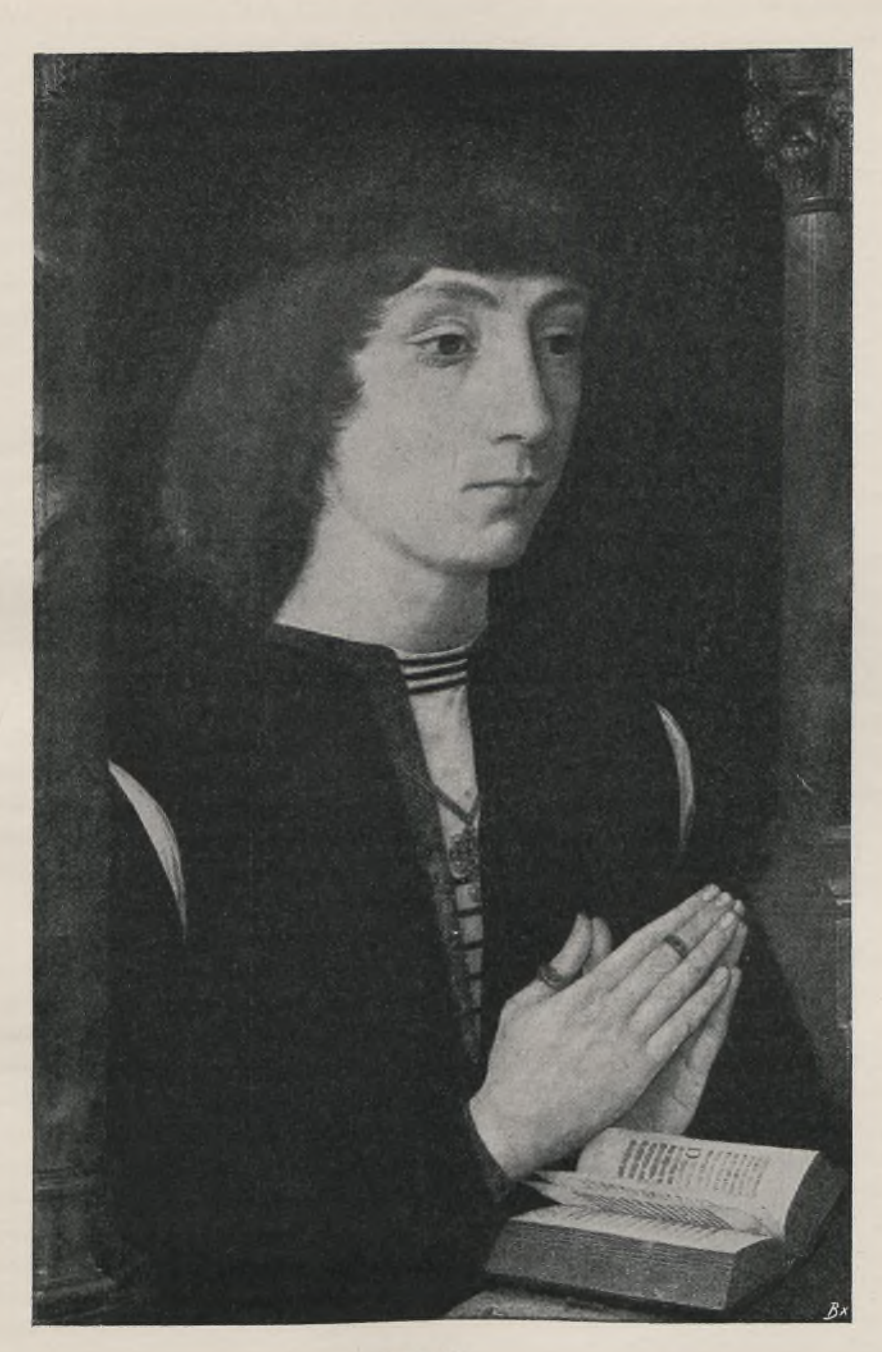
waren alle repräsentiert. Um das Hervortreten der Brügger Meister hatte man sich energisch und mit grossem Erfolge bemüht. Sonst hatte, wie stets bei solchen Unternehmungen, der Zufall mit im Komitee gesessen. Die Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts waren zumeist nicht besonders glücklich vertreten. Von Massys, Gossaert, Orley, Patenier, Bellegambe waren nur vereinzelte bedeutende und charakteristische Werke zu sehen — fast ohne Ausnahme unter falschen Namen ausgestellt. Für das Studium dieser Meister, das noch sehr im Argen liegt, bot dieses Beieinander eine Fülle von Anregungen, aber nur dem, der über die Persönlichkeiten schon im klaren war. Es fehlten die anerkannten und beglaubigten Hauptwerke, die sicheren Ausgangspunkte. Ich glaube nicht, dass viel gelernt worden ist, und fürchte, das sinnlose Ratespiel mit den Namen der Meister des 16. Jahrhunderts, dem sich Sammler, Händler, Sammlungsvorstände und „Autoritäten" mit Eifer widmen, wird nach dieser Ausstellung seinen Fortgang nehmen.

Den Abschluss in der zeitlichen Folge bot Pieter Pourbus, der fruchtbare Brügger Maler, der um 1560 thätig war. Nach seiner kalten und erfindungsarmen, aber wenigstens im Porträtfach noch tüchtigen und gesunden Kunst hat es in der flandrischen Stadt nichts Selbständiges mehr gegeben. Im 17. Jahrhundert folgten die Brügger Maler den Antwerpenern, und zwar in weitem Abstand.

Oeffentliche Sammlungen, Klöster, Kirchen, Stadthäuser und Privatsammlungen hatten beigesteuert. Aus Belgien war fast alles gekommen, was, im Sinne des Programms, erwünscht erschienen war. Gent freilich hatte seinen Schatz, den Mittelteil des Eyck'schen Altars, nicht herausgegeben. Frankreich hatte nicht viele, aber fast ausschliesslich gute und merkwürdige Gaben gesandt, aus Rouen das berühmte Hauptwerk Gerard Davids und vortreffliche Stücke aus dem Pariser Privatbesitz. Oesterreich war mit wenigen, aber dank dem Fürsten Liechtenstein höchst bedeutenden Werken vertreten, Deutschland mit einer weit grösseren Zahl von Bildern, da die Herren R. v. Kaufmann, Baron Oppenheim und Weber mit dankenswerter Bereitwilligkeit das Unternehmen gefördert hatten. Aus Rom hatten der principe Doria, aus San Remo Herr Ad. Thiem die Ausstellung sehr glücklich bereichert. Und der englische Privatbesitz zeigte wieder seine Unerschöpflichkeit, wie viel auch die letzten Jahrzehnte ihm geraubt haben, indem aus dieser Quelle einige unbekannte Kostbarkeiten herbeikamen, abgesehen davon, dass die bekannten Sammlungen des Duke of Devonshire, des Earl of Northbrook und des Sir Fred. Cook nicht fehlten.

Aus der verwirrenden Menge der Gebilde stiegen die grossen Persönlichkeiten erst nach und nach empor. Viel Minderwertiges, Schwaches, Nachgeahmtes erschwerte die Uebersicht. Die weit kleinere Ausstellung altniederländischer Bilder, die der Londoner Burlington Fine Arts Club 1892 veranstaltet hatte, war entschieden vornehmer, mit einem weit höheren Durchschnittsniveau. Jan van Eyck, Dirk Bouts, Hans Memling, Gerard David traten in Brügge deutlich vor das Auge des geduldigen und einigermassen vorbereiteten Kunstfreundes, Hugo van der Goes, Roger van der Weyden und Massys weit weniger deutlich. Van der Goes zeigt sich ja mit dem ganzen Umriss seiner gewaltigen Figur nur im Portinari-Altar. Man durfte nicht hoffen, den vollen Eindruck von seiner Kunst auf der Ausstellung zu empfangen. Rogers Grösse enthüllt sich in den reichen erzählenden Kompositionen, in energisch zusammengeschlossenen Gruppen von höchster dramatischer Spannkraft. Abgesehen von einer kleinen Beweinung Christi, einer neueren glücklichen Erwerbung der Brüsseler Galerie, waren von seiner Hand nur Bildnisse und Madonnenbilder auf der Ausstellung. Dass Roger, wenn man die Tiefe, Weite und Dauer der Nachwirkung zum Massstab nimmt, alle niederländischen Meister des 15. Jahrhunderts überragt, fühlte man eigentlich nicht in Brügge.

Von Quinten Massys war das herrliche Bildnis zu sehen, das dem Fürsten Liechtenstein gehört, gewiss seine grösste Schöpfung im Porträtfach, und sonst noch allerlei feine



MEMLING
(IN DER SAMMLUNG DES HERRN G. SALTING ZU LONDON)

und charakteristische Arbeiten. Nichtsdestoweniger musste man sich aufmachen, um vor den Altären in Antwerpen und Brüssel die Kunst dieses Meisters in ihrer ganzen Schönheit und Tiefe zu geniessen. Massys fasst in letzter Stunde die Kräfte der niederländischen Kunst noch einmal zusammen, er erfüllt die harten Formen mit einer nie gesehenen geistigen Grazie, er beugt das Starre und verfeinert das Grobe. Freilich ist seine Süssigkeit die Süssigkeit der Ueberreife.

Um die Kunst des Grössten, die Kunst Jan van Eycks zu veranschaulichen, hatte man alles nach Brügge gebracht, was von seiner Hand noch in den Niederlanden ist — mit Ausnahme der unvollendeten hl. Barbara in Antwerpen — und war so glücklich gewesen, das erst vor wenigen Jahren entdeckte Porträt aus Hermannstadt und die Tafel mit den Frauen am Grabe Christi aus Richmond, aus der Galerie Cook dazu geliehen zu erhalten. Damit war gewiss viel geboten und gewiss nicht genug. Allerdings giebt es hier kein genug. Und wenn es einem Zauberer gelungen wäre, alle erhaltenen Werke des Meisters in Brügge nebeneinanderzustellen, würde auch dieser Anblick den Durst nicht gestillt haben, man hätte begonnen, die verlorenen Bilder zu beklagen. Jedes Werk des Meisters sagt etwas anderes. In jeder seiner Schöpfungen ist das Glück des Siegers und Entdeckers zu fühlen, der ein unbekanntes Land gefunden und erobert hat. Und wer aus zehn Bildern des Meisters sich die Meinung abgeschlossen hat, den wird das elfte Bild widerlegen.

Wir sprechen von Jan van Eyck, nicht ohne ein Gefühl der Unsicherheit, nicht ohne Furcht, dem älteren Bruder, dem Hubert van Eyck Unrecht zu thun. Gerade in den letzten Jahren und auch auf der Brügger Ausstellung hat man sich wieder an die bedenkliche Aufgabe gemacht, den Anteil jedes der Brüder an dem grossen Werke festzustellen. Das grosse Werk aber ist nicht nur der Genter Altar, sondern schliesslich die ganze niederländische Malkunst. Die Wirrnis von Vermutungen und Argumenten, die nach und nach aufgewuchert ist, hier auszubreiten, will ich wohl unterlassen.

Wir haben Veranlassung, einen wesentlichen Teil des Genter Altares dem Hubert zuzutrauen, den die Inschrift als den älteren und grösseren nennt. Die stilkritische Scheidung der Hände im Malwerk ist bisher nicht geglückt, so oft sie versucht worden ist. Von Jan besitzen wir inschriftlich beglaubigte Werke, die durchaus nicht hinter dem Genter Altar zurückstehen, von Hubert dagegen haben wir nichts ausser seiner fragwürdigen Arbeit am Genter Altar. Die Niederlande haben nach der Geburt Jans mehr als zwei Jahrhunderte gebraucht, um wieder einen Meister dieses Ranges hervorzubringen. Das Erscheinen eines Genies ist überall und stets eine Unwahrscheinlichkeit höchsten Grades. Wir werden schon deshalb geneigt, nur den einen der Brüder als Quelle der Kraft anzusehen, den anderen aber als einen Folger, der von dem Genie mitgezogen wurde. Die Kraft Jans, der in der Inschrift als arte secundus bezeichnet ist, wirkt noch heute lebendig aus jedem Werke, das wir von seiner Hand zu besitzen sicher sind. Hubert aber war der ältere und begann das Werk des Genter Altares. — — Ein peinigendes Rätsel.

Bis vor kurzem wurde sehr ehrfurchtsvoll, aber sehr flüchtig von Hubert gesprochen, man hatte es aufgegeben, von seiner Kunst eine Anschauung zu gewinnen, neuerdings tritt die Neigung hervor, jedes Werk Eyckschen Stiles, das sich nicht durch Inschrift ohne weiteres als Schöpfung des jüngeren Bruders zu erkennen giebt, dem älteren zuzuweisen.

In Brügge stand auf der Ausstellung vom Genter Altar nur ein kleiner Teil, die beiden hohen Tafeln mit Adam und Eva, aus der Brüsseler Galerie. Mit keinem anderen Teil tritt das wechsel- und gestaltenreiche Altarwerk so entschieden der Ueberlieferung entgegen, wie mit diesen nackten Menschen. In selbstbewusster Weltlichkeit und fast erschreckender menschlicher Leiblichkeit scheint das Paar aus dem Plan der heiligen Apotheose herauszustreben. Die Figuren galten immer und gelten noch fast allgemein als Schöpfung Jans.

Der Pala-Altar von 1436 und das Frauen-



JAN VAN EYCK, DIE FRAUEN AM GRABE
(IN DER SAMMLUNG DES SIR FR. COOK ZU RICHMOND)

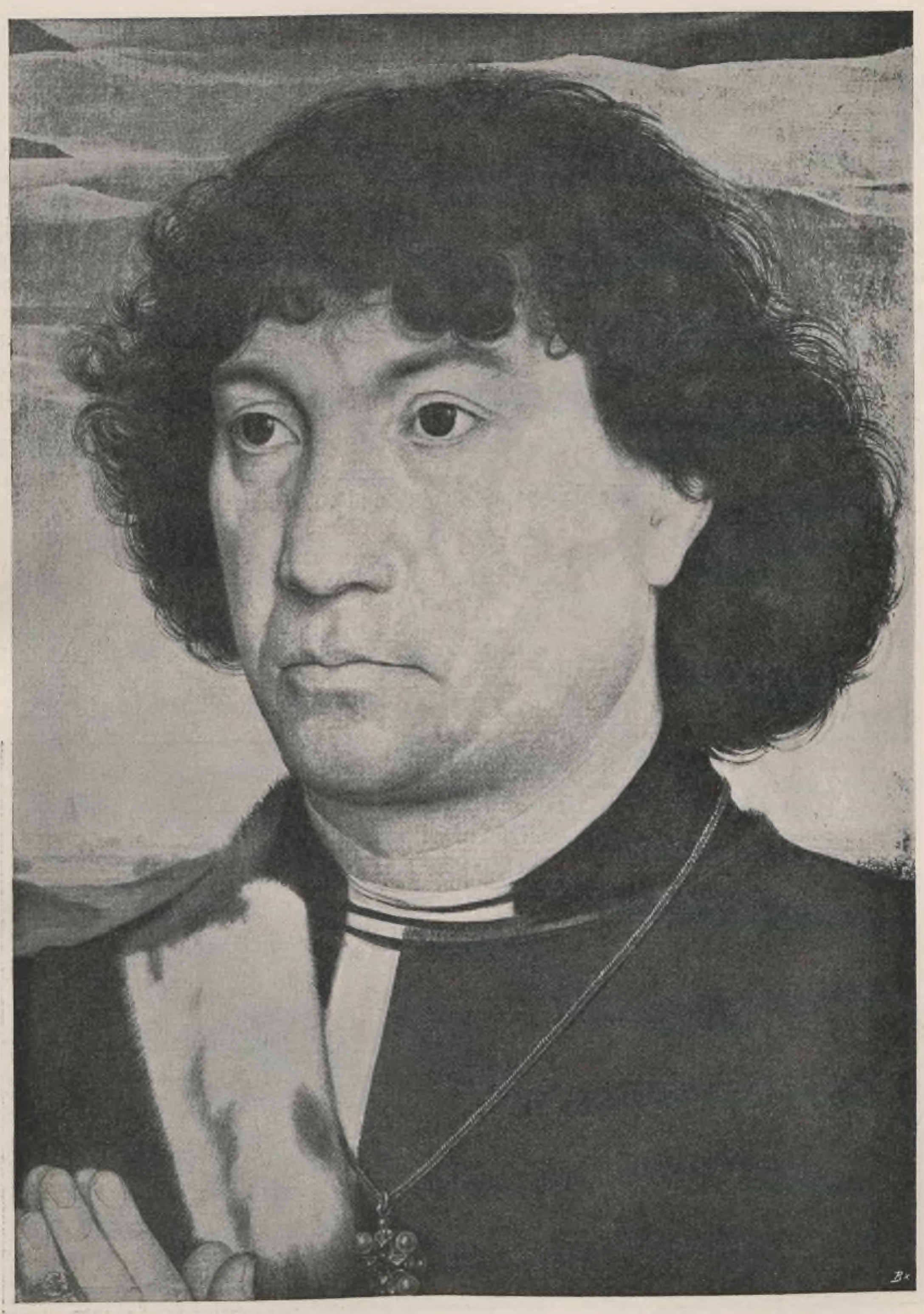
bildnis von 1439, die beiden Kostbarkeiten, die Brügge stets zu besitzen das Glück hat, die aber auf der Ausstellung besser als an ihrem gewöhnlichen Platz zu sehen waren, sind inschriftlich als Werke Jans beglaubigt, ebenso wie die auch von 1439 datierte zierliche Antwerpener Madonna. Das unendlich reiche, funkelnde und glühende Andachtsbild, das der Kanonikus van der Pale gestiftet hat, ist, abgesehen von dem durch Uebermalung trüb gewordenen Gewande der Gottesmutter und einigen anderen unwesentlichen Schäden, vollkommen erhalten, mit dem Originalrahmen, der die Inschrift trägt. Das lichte Frauenbildnis ist in tadellosem Zustand.

Das Hermannstädter Porträt, das keine Inschrift trägt, wird ohne Schwanken dem jüngeren Bruder zugeschrieben, während die Frage, ob Jan oder Hubert, vor der merkwürdigen Tafel aus der Sammlung Cook sehr schwer zu beantworten ist. Die Komposition dieses Gemäldes ist locker und unsymmetrisch, eine Landschaft mit Figuren eher als eine Figurengruppe mit landschaftlichem Grunde. Eine nahezu einheitlich durchgeführte Abendbeleuchtung, von unerhörter Kühnheit für diese Stilstufe! Und die schlafenden Soldaten sind fast mit dem verwegenen Humor Pieter Breughels gestaltet. In anderen Dingen wieder ist die Zeichnung altertümlich. Der Faltenwurf hat noch viel von dem gotischen Schwung und der gotischen Konvention und zeigt nicht den Reichtum an geraden Linien, der den Gewandungen in Jans, nach dem Genter Altar geschaffenen Werken eigentümlich ist. Einige Partien dieses Bildes, namentlich im Himmel, und in den Köpfen der heiligen Frauen sind leider verdorben. Kein anderes Werk steht dem Genter Altar und im besonderen dem Mittelbilde des unteren Stockwerkes, der Anbetung des Lammes, so nahe wie das Cooksche Gemälde. Nur zwei Möglichkeiten scheinen sich zu bieten, diese Tafel ist eine frühe Arbeit Jans, entstanden vor dem Genter Altar oder sie ist eine Schöpfung Huberts.

Wenn Flandern, dank dem Reichtum seiner Städte, die stärksten Kräfte an sich zu ziehen vermochte, so hat dies Land fast keinen der grossen Meister des 15. Jahrhunderts hervorgebracht. Jan van Eyck, der übrigens mehr im Dienste des Fürsten als im Dienste des flandrischen Bürgertums thätig war, kam von der Maas, Bouts und Gerard David anscheinend aus Holland, Memling vom Mittelrhein.

Des in Löwen thätigen Meisters, des Dirk Bouts tiefe, aber eng umgrenzte Kunst konnte in Brügge recht genossen werden. Um das beglaubigte Hauptwerk, das Abendmahl aus der Peterskirche von Löwen, dessen Flügel in München und Berlin bewahrt werden, schlossen sich zu einer stattlichen Gruppe zusammen, die beiden Martyrien-Altäre aus Löwen und Brügge, der dem Hippolyt und der dem Erasmus geweihte, dann ein Porträt aus dem Besitze des Barons Oppenheim in Köln und die kleine Tafel mit Christus, der am Tische Simons sitzt, aus der Sammlung Thiem. Die liebevolle Beobachtung des Einzelnen, die innige Empfindung, und der heilige Fleiss dieses frommen Handwerkers belebt und vergoldet die kümmerliche Körperlichkeit der mit eckigen Bewegungen nebeneinander stehenden und sitzenden Gestalten. Die Färbung ist tief warm, bunt und harmonisch zugleich.

Neben dem schlichten bürgerlichen Dirk Bouts erscheint Gerard David, der wesentlich später und in Brügge thätig war, wie ein strenger Domherr, der mit Bewusstsein und einer gewissen Pedanterie an der Ueberlieferung festhält. Gerard David fühlt sich ein wenig als der Zeremonienmeister des himmlischen Hofstaates, in dem die Heiligen hohe Würdenträger sind, und die Engel die Dienerschaft bilden. Jede kecke Bewegung, jede dreiste Haltung wird verbannt. Etwas von dem hieratischen, konservativen Geist, der der Brügger Kunst in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts charakteristisch wird, lebt auch in Memlings Art, nur dass dieser Meister sich bei aller kirchlichen Würde jugendliche Heiterkeit und Grazie bewahrt. Gerard David hat eine interessante Entwickelung durchgemacht, wenn auch nicht in der Auffassung und Gestaltungsweise, so doch in der Formensprache und namentlich in der Farbenwahl. Das war auf der Ausstellung gut zu verfolgen.



MEMLING
(IM MAURITSHUYS IM HAAG)

Von Memling standen mehr als 30 Bilder nebeneinander, dabei die Hauptwerke aus dem Johanneshospital, die fast sämtlich datiert sind. Man trat vor diese Werke, begierig, eine Entwickelung darin zu finden, nach der alten Gewohnheit der Historiker, man wünschte, die gliederreiche Kette zu einer Art von Biographie zu ordnen. Die Perlen dieser Kette sind aber nach Glanz, Farbe und Art untereinander allzu ähnlich. Keine wesentliche, in die Tiefe reichende Wandlung ist zu bemerken. Seit bekannt ist, dass Memling aus Deutschland stammt, hat es nicht an Bemühungen gefehlt, den Einschlag deutscher Art im Gewebe seiner Kunst zu finden. Auch diese Bemühungen sind ganz erfolglos geblieben.

Die Memling-Ausstellung, die den populären Erfolg der ganzen Veranstaltung entschieden herbeigeführt hat, bot keine Ueberraschungen, bestätigte und befestigte nur bekannte Vorstellungen. An Liebreiz und massvoller Anmut übertrifft Memling alle niederländischen Meister des 15. Jahrhunderts, und die Empfindung, mit der er die wieder und wieder gestalteten Motive belebte, bleibt rein und echt in dem etwas eintönigen Betriebe. Die Feierlichkeit und Monumentalität Gerard Davids, die freilich etwas dumpf und unlebendig erscheint, hat Memling nie erreicht, ebensowenig wie die straffe Dramatik Rogers, oder die tiefe, selbst ekstatische Empfindung des van der Goes oder die sachliche Einfalt und Innerlichkeit des Dirk Bouts, innerhalb ihrer festen Grenzen aber ist seine Kunst untadlig und vollkommen.



LEOPOLD GRAF KALCKREUTH, LANDSCHAFT



MAX LIEBERMANN GEZ.

CHRONIK

BERLIN



ER Salon *Schulte* brachte eine Ausstellung von etwa fünfzig Arbeiten Peter Severin Kroyers, mit Porträts von Holger Drachmann, Brandes, Björnson, mit Studien zu seinen grossen Gruppenbildern und Bildern aus seinem Hause. Am meisten wirkte das „Frühstück", links mit dem halb vom Rücken gesehenen Künstler, während rechts der Freund und in der Mitte die anmutige Frau sitzt. Ausserdem waren Bilder von Herkomer, W.L. Lehmann, L. von Senger, G. Wentzel, Käthe Münzer und F. Klein-Chevalier ausgestellt. Jetzt weist der Salon eine Sammlung F. A. von Kaulbach auf, Bilder von Niemeyer und Radierungen von Munch.

Bei *Keller und Reiner* sind von Klinger ausgestellt der Beethoven, die von früher bekannte kleine Gruppe der Leda, die in eine Wand eingelassen ist und die noch nicht bekannte Büste Nietzsches, welche mit der Einrichtung des Nietzsche-Archivs in Weimar, das im Dezember eröffnet wird, in Verbindung steht. (Siehe Abb.)

Im *Künstlerhause* sind Kinder in einem holländischen Waisenhause von Uhde, Bilder von Franz v. Lenbach, Bartels, Schuster-Woldan, Walter Thor, Laszló, Gilbert v. Canal, Leo Putz, C. Langhammer, Schlabitz, Seibels, Engelhardt, Thierbach, Kaiser, Hoch, O.H. Engel, C. Fehr und Adam Kuntz.

Bei *Wertheim* sind Bilder von Lucien Simon, Cottet und C. Ménard, R. Ullmann, André Dauchez, Blanche und Felix Borchardt. — Im Salon *Casper* sieht man Werke von Emile Boulard, Grosvenor Thomas, Skarbina, Liebermann, Bartels, Stuck, Kuehl, Diaz, Emile Claus, van Gogh, Wilhelm Schultz, de la Gandara, Lenbach und einen Kopf in überlebensgrossem Format, den Menzel im Jahre 1846 gemalt hat.

In der neueröffneten Schwarzweissausstellung *Amelang* sind Radierungen, Lithographien und Zeichnungen von Menzel ausgestellt, unter ihnen das Vaterunser und der Christus im Tempel, ferner Blätter von Knaus, von Meyerheim, von Otto H. Engel, von Ribarz, Hans Hermann, Langhammer, R. Thimäus, H. Zille, Theodor Meyer-Basel.

✻

Mit kühler Gleichgültigkeit hatten wir die Photographien nach Klingers Beethoven an uns vorübergehen lassen und uns gesagt: das ist der berühmte Beethoven? mehr ist es nicht? Wir fassten den Taumel nicht, der die Menschen ergriffen hatte, denen das Bildwerk im Original entgegengetreten war. Als wir aber von der Estrade bei Keller und Reiner in dem grauverhängten Saal den vorzüglich aufgestellten Beethoven erblickten, wie er, das Haupt gebeugt, die Hände in einer packenden Geste des machtvoll Schaffenden auf die Knie gestützt, unter dem gedämpften Lichte dasass, entstand ein Eindruck, wie wir nach der Photographie nicht gedacht hatten, dass wir ihn erhalten würden. Wie weit diese Wirkung von der Suggestion, dem

Ruhme, der Aufstellung, dem Gegenstande und den flüsternden zahllosen Menschen mitbeeinflusst werde, liess sich freilich nicht entscheiden. Auch der grösste Bewunderer des Kunstwerks wird nicht in Abrede stellen, dass viele Momente hier zusammentreffen. Die Frage: ist das Beethoven? ist bei Einigen; die Empfindung: das ist Beethoven, bei Vielen und so entdeckt man unschwer auf vielen Gesichtern den gleichen Ausdruck, der auf den Gesichtern vieler Hörer in den Konzertsälen wahrnehmbar wird, wenn Beethoven gespielt wird. Nicht Klinger allein ist daran schuld: aus dem Gegenstande vielmehr, aus Beethoven, wächst diese Andacht empor. Der kunstfreudige Mensch fühlt sich Beethoven gegenüber, blickt gerührt und dankbar zu ihm auf, gelangt ja auch wohl dazu, Abzüge zu machen, sieht den Beethoven, den er für sich hat, anders als den Klingerschen, erwägt, kritisiert, scheidet Einzelheiten aus, die er nicht gutheisst und selbst dann und eben darum behält Klinger einen enormen Vorteil der Wirkung und des Interesses allen anderen Künstlern gegenüber, welche Kunstwerke schufen, die einen mehr oder minder *gleichgültigen* Gegenstand haben!

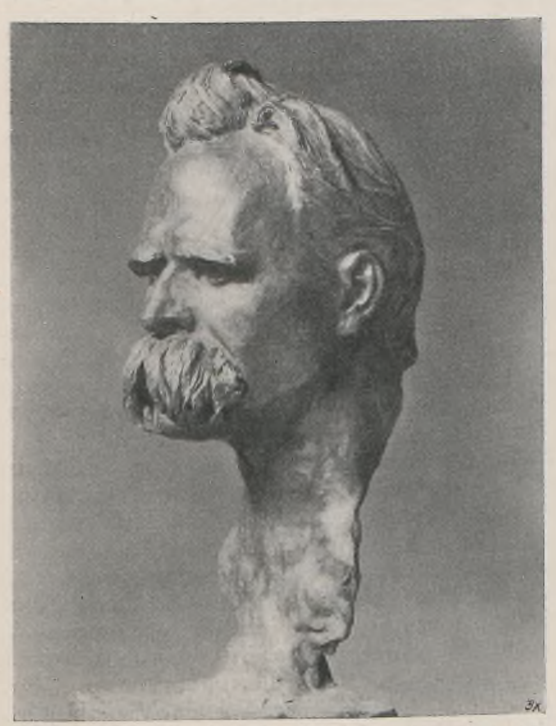
Dass es keineswegs allein Beethoven ist, dass es Beethoven selbst nicht zum grössten Teil ist, der diese Ergriffenheit und Stimmung weckt: dafür zeugt, dass dieselben Berliner, welche vor diesem Denkmal ehrfürchtig sind, an dem Modell des Beethoven, das seinerzeit in der Sezession war, trotzdem sich die Sensation schon damals des Klingerschen Werkes bemächtigt hatte, voll Geringschätzung vorübergingen.

Von dieser Karikatur, die es uns ein Schmerz war zu sehen, muss man aber doch in einem gewissen Sinne rückgreifend Notiz nehmen. Obgleich Klinger eine unendliche Verbesserung jenes ursprünglichen Modells geliefert hat, obgleich, wenn sie durch nichts anderes bewiesen würde, allein schon durch das Faktum, wie er sein erstes Modell übertroffen hat, die Sicherheit seiner Kunst vorgeführt wird, ist es nicht möglich, das Modell, dem Klinger das erste seiner Einbildungskraft anvertraut hat, ausserhalb des Kreises der Erwägungen zu lassen.

Vergegenwärtigen wir uns diese erste Studie, so haften zwei Umstände in der Erinnerung: Klinger hatte sich Beethoven offenbar als eine *kleine* Erscheinung gedacht und er hatte sein Gipsmodell gefärbt, ihm speziell im Mantel einen roten Siegellackton gegeben. Zwei etwas abgeschwächte Eigentümlichkeiten des definitiven Beethoven begreift man von da: die leiblichen Gebrechen, welche als verkehrt von dem Moment an bezeichnet werden müssen, da Beethoven *in Nacktheit* dargestellt war: Wurde er ein Gott, so wurde er auch idealschön; allgemein schön wie der nackte Ludwig XIV. auf seinem pariser Denkmal, wie der grosse Kurfürst auf seinem berliner Denkmal, wie der nackte Dichterfürst Victor Hugo auf dem Denkmal von Rodin. Und zweitens wuchs die Farbigkeit des definitiven Beethoven, obwohl die Statue, wenn man mit dem früheren Modell Vergleiche anstellt, wohlthuend getönt ist, aus der schlimmen farbigen Anlage des früheren Modells heraus. Fanden wir das ursprüngliche Modell in der Farbe schrecklich, finden wir das definitive Denkmal in der Farbe über alles Erwarten nuanciert, so *bleibt* doch das Moment, dass Klinger hier wie früher infolge seiner Farben mit den Ideen der modernen Künstler in Widerspruch gerät. Ich denke hier an die modernen Künstler ersten Ranges, denn das ist die Klasse, an welcher allein ein Künstler wie Klinger gemessen werden muss. Der moderne Künstler aber hat ein so feines Gefühl für Farbennuancen, dass er es als unmöglich erachten wird, seinem Farbenempfinden Genüge zu thun, wenn er, anstatt mit Farben, nur mit Mineralien manövrieren kann. Eine wie grosse Gunst dem leipziger Bildner der Zufall des Findens der Steine auch gewährt haben mag – ein moderner Künstler wird Zusammensetzungen von Mineralien verschiedener Art und Farbe, selbst wenn sie relativ aufs glücklichste zusammengestimmt sind, unbrauchbar finden gegenüber den Ansprüchen unseres Auges, das Nuancen sieht und wie nie zuvor fordert. Nicht minder wird der moderne Bildhauer von der Einheit der Vision ausgehen, nur sie respektieren, nicht das Fabulieren respektieren, nicht mit dem Drum und Dran von Dichtungen rivalisieren und nicht das *Ausschmücken* einer Figur zum Gegenstand seiner Bemühungen machen. Klinger hat jedoch den Ausbau und das Schmücken zum Gegenstande seiner Thätigkeit gemacht und durchaus keine Einheit der Vision. Die Massen haben einen Instinkt, wenn sie auch fast niemals die richtige Ausdrucksweise finden; indem irrig geäussert wurde, hier scheine ein Kunstwerk geschaffen, wie es seit der Gold- und Elfenbeinplastik von Phidias nicht wieder entstanden wäre, ist vielleicht zum Ausdruck gebracht worden, dass geahnt wurde, in welchem Maasse Klingers Werk mit der modernen Kunst – nicht minder mit der griechischen, wie sie uns in unsern Museen entgegentritt – contrastiert. Dass die Entfernung Klingers von den Gesetzen der Plastik, von den Vorstellungen plastischen Sehens, plastischen Stilgefühls, auch aus anderen seiner Werke und nicht bloss aus dem Beethoven allein gefolgert werden kann; – dass die Büste der Elsa Asenijeff z. B. bei allen ihren Verdiensten, mit aller ihrer *Naturtreue* fern von allem *plastischen* Gefühl ist; dass Klinger mit dieser Abkehr von allem plastischen Stil, wenigstens von einem plastischen Stil, den wir von den grössten Meistern kennen, wiederum eine charakteristische Figur in unserer nach Neuem suchenden, unruhvoll kühnen Zeit ist, soll hier nur

angedeutet werden. Denn der Zweck dieser Zeilen war nur, eine Impression von Klingers Beethoven zu geben.

Seit die Arbeiten Wilhelm von Kaulbachs ihren Triumphzug antraten (jetzt stellt man sich kaum noch vor, wie sie bewundert wurden) haben wir keinen derartigen Sturm des Enthusiasmus für Werke der bildenden Kunst in Deutschland kennen gelernt. Möglich, dass bei dem Beethovenstandbild ähnliche Gründe die Begeisterung mitbewirkten. (Beim Beethovenstandbild fallen z. B. in diese Kategorie alle an die Bildung Ansprüche machenden Reliefdarstellungen an den Seiten des Sessels.) Immerhin wird man unter allen Umständen zugestehen, dass Klinger unendlich stärkere Kunstbegriffe hat als Kaulbach, ganz andere Ansprüche an sich stellt und befriedigt als der nur kalligraphisch wirkende Kaulbach, dass er zu wirklichem Ausführen und Gestalten gelangt, abgesehen davon, dass er ein Poet ist und ein tiefes Fühlen für die Natur ihn anregt. Das Niveau des ästhetischen Verstehens in Deutschland ist seit der Zeit Kaulbachs um so viel besser geworden, wie sich Klinger über Kaulbach erhebt und in dem Enthusiasmus für Klinger ist bereits vieles, was sich mit dem Gefühl für das Beste in der Kunst bewährt. In diesem Sinne sehen wir in der Begeisterung für Klinger ein frohes Ereignis. Bei dem ungeheuren Anteil, der durch den Beethoven



MAX KLINGER, FRIEDRICH NIETZSCHE
MIT GENEHMIGUNG VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG

erregt wird und den ausserordentlichen Meinungsunterschieden der Künstler, Kunstfreunde, Kunstgelehrten, gegenüber diesem Werk haben wir es aber auch für richtig gehalten, die nachfolgende Betrachtung eines fast unbedingten Anhängers dieses Werkes zum Ausdruck zu bringen. Sie giebt Zeugnis davon, welche Begeisterung jetzt das Klingersche Werk erweckt; sie zeugt auch davon, dass Fragen der Kunst durch das Klingersche Werk und seinen Widerhall in einer unbedingt erfreulichen Weise aufgerührt werden. H.

❊

Klingers Beethoven

von

Harry Graf Kessler

Die Kunst, die nur Kunst sucht, – l'Art pour l'Art, – soll, wie es scheint, bei Klingers Beethoven nicht ihre Rechnung finden. So hört man wenigstens von der berliner Artistenschaft. Sie sieht in ihm ein unverschmolzenes Konglomerat von Philosophie und Formfragmenten, nicht eine edle Legierung von Material und Weltanschauung.

Diese Sachverständigen heften den Blick auf die Art, wie Klinger hier konzipiert hat. Sie verurteilen das Resultat, weil der Ausgangspunkt ihnen missfällt. Sie halten Klinger Rodins vor. Es fragt sich aber, ob nicht gerade sie Rodin und den Grundsatz ‚l'Art pour l'Art' verkennen, indem sie die Konzeption zum Massstab für ihr Urteil nehmen, nicht die Ausführung.

Der Unterschied von Rodin in der Art, zu konzipieren, ist ja augenscheinlich. Rodin konzipiert sinnlich. Klingers Konzeption beim Beethoven war gedanklich.

Rodin sieht einen Marmorblock, erschaut in ihm eine Form, die ihn reizt, arbeitet diese für sich heraus, beginnt sie zu gliedern und verfeinern. Dann ergeben sich Aehnlichkeiten. Gedankenverbindungen tauchen auf. Einzelne dieser verdichten sich und werden vom Künstler als Hülfen benutzt beim Weiterverfeinern der packenden Form. Ein ähnlicher Gegenstand in der Natur entscheidet z. B., welche von zwei gleich reizvollen Weiterbildungen Rodin verfolgt. Die Schwesterform in der Natur zeigt ihm dann Feinheiten, die er allein nicht ersonnen hätte. Und die Verbindung, in der die Form als wirkliches Ding mit der Welt und seiner Weltanschauung steht, betont ihre Einzelheiten in einer besonderen, geistigen Weise und giebt dadurch dem Künstler neue Formenbeziehungen und Möglichkeiten. So ergiessen sich in das Werk die Wirklichkeit und Rodins Weltanschauung. Beide aber sind doch für ihn beim Schaffen nichts als Hilfen. Sein wirkliches Ziel bleibt bis zuletzt Verfeinerung und Bereicherung einer blossen Form, eines Ornamentes sozusagen, das in dem Marmor enthalten war.

Diese Art zu konzipieren, sichert fast automatisch die Einheit des Werks und den plastischen Wert seiner Details, da das Grundornament jedes Detail erzeugt und beherrscht, und jedes Detail nur aus plastischen Gründen hinzugefügt ist.*

Klinger selbst pflegt so zu schaffen; gerade er fast allein unter Deutschen.

Aber zum Beethoven kam er anders: – Die Beethovenmaske erschütterte ihn. Gedanken reihten sich an sie an, Weltanschauungs-Aperçus. Diese verkörperten sich um die Maske. So entstand diese Konzeption.

Sie ist also eine Gedankenschöpfung. Die künstlerischen Elemente der Darstellung sind später gekommen. Der Unterschied von Rodin wird fühlbar, wenn man beachtet, dass sich beim Beethoven richtig von *Darstellung* sprechen lässt, während ein Rodinsches Werk von Anfang an Nichts darstellt, sondern Etwas ist, seinen Wert nicht in Beziehungen zu etwas Anderem sucht, sondern in einer eigenen Kraft besitzt, im Reiz, den seine Form auf das Auge übt.

Die Entstehungsweise hat auch im fertigen Beethoven Spuren gelassen. Einzelheiten sind darin, die begrifflich geblieben sind, denen plastischer Wert und Bedeutung fehlen. So der Finger des Engels, der auf Beethoven hinzeigt. Dieser Finger verbindet nicht, wie durch seinen Sinn Begriff mit Begriff, so durch seine Form die Form des Engels mit der des Beethoven. Unter den Formen spricht er nicht mit. Er ist plastisch stumm, ein Gedankenstrich. – Andere Teile sind miteinander nicht für das Auge zu einer Einheit verbunden. So die Figuren des Bronzereliefs hinter dem Sessel. Um sie schlingt sich ein Gedankenband, kein sinnlicher Rhythmus, der sie verbände.

Aber im einzelnen reizen das Auge an diesen Figuren Formenkomplexe, Helligkeitsspiele, die nur aus den Sinnen geboren sein können. Der Torso der Venus, die schwellenden Weichen, die festen und feinen Muskeln der Arme sind wie ein lebendes Ornament. Und auf Hals und Brüsten spielen Licht und Schatten nur für das Auge im Erz ihr Spiel.

Häufig gilt dieser Helldunkelreiz an plastischen Werken für malerisch, für eigentlich nicht in die Plastik gehörig. Form und Linie sollen allein ihre Mittel sein, Licht und Schatten und auch die Farbe jenseits von ihren Grenzen liegen, als Eigengebiet der Malerei. Wirklich aber gehören Licht und Farbe ebenso ihr wie der Schwesterkunst. Auch einen plastischen Gegenstand vermag das Auge nicht wahrzunehmen, ohne Licht und Farbe zu sehen. Die Mittel aber einer Kunst sind die Empfindungen, welche ihr Material erweckt. Sie muss sogar alle Empfindungen, die es erregt, verarbeiten, ins Gleichgewicht setzen, mit Schönheit beschenken; sonst pflegen die nicht bedachten wie die böse Fee im Grimmschen Märchen den Zauber zu stören. Wie wesentlich Farbe und Licht zur Plastik gehören, beweist der grösste Plastiker, Phidias, der gerade durch sie am stärksten gewirkt und geneuert hat.

In Beethoven ist die Kunst, Licht und Farbe plastisch zu meistern, wiedererweckt. Zum ersten Male wirken sie in einem deutschen grossen Bildwerk für sich bedeutend und mit den anderen plastischen Reizen, Linie und Form, organisch zusammen. Bei der Ausführung seiner Konzeption ist Klinger zur reinen Kunst gelangt.

Die Farben entwickelt er aus einem *Farbengegenpaar*; er verknüpft, wie ein Musiker Grundton und Quinte, Gelb und Violett, die Farbe des Lichts und die der lichtlosen Himmelstiefe. Und zwischen diese lässt er leise, morgenrotähnlich, Rosa tönen. Die dunkle Farbe greift er im Purpurschwarz des Adlergefieders, im veilchenfarbenen Basisbasalt, im tiefen Blau des Mosaiks, die Komplementäre im gegnerischen, verschwisterten Gelb. Wie eine Melodie im Diskant reiht sich das Gelb in Intervalle, vom mächtigen Orgelton der Bronze zum safranen Onyx und schmetternden Gold und hebt sich über das Elfenbein der Engelsköpfe zum lichten Weiss des Beethovenkörpers. Der Gegensatz der Gegenfarben macht jeden Ton hell vibrieren. Und die Qualität der Tonintervalle, ein rein artistischer Wert, bildet aus diesen Klängen Accorde.

Diese Farbenbeziehungen schliessen dann die plastischen Massen zusammen; – denn jeder Accord verbindet die Formen, die er umfasst; – und lenken den Blick auf den Beethoven weil das Farbenmotiv, das ihnen zugrunde liegt, ein Paar von Gegenfarben ist. Denn Gegenfarben drängen nach Weiss, das sie versöhnt. Hier aber ist das Weiss der Marmor des Beethovenkörpers.

Die Farben wirken in diese Richtung parallel zu den Linien und Formen. Auch diese leiten von überall her zum Beethoven hin und noch genauer zur mächtigen Faust. Auf diese konvergieren sie Alle, die offenen, wartenden Kurven des Sessels, die aufwärts steigenden Falten des Mantels, die kühn herabgezogenen Winkel der Schultern und Arme, der schwere Fall von Brustbein und Brüsten. Und die plastische Form dieser Hand ist der Rolle gewachsen, die sie erfüllt. Wie der Vierschlag in der Eroica ballen sich übereinander ihre vier Finger, der mächtigste oben; ein solcher Rhythmus, dass er

* Beiläufig ist es die griechische Art, Plastik zu schaffen; nur dass in Griechenland viele Künstler nacheinander das Werk vollendeten. Denn der Typus, das typische Götterbild oder Weihgeschenk, ist auch eine Art von Ornament, in das die aufeinanderfolgenden Generationen mit Hülfe der Wirklichkeit im Licht ihrer Weltanschauung immer feinere, reichere Formen hineinkomponieren. Daher wahrscheinlich die Wahlverwandtschaft zwischen Rodins Kunst und der griechischen.

das ganze Werk beherrscht. Farben, Formen, Linien rafft er zusammen. Das Werk besitzt eine sinnlich ergreifende Einheit; – hier!

Mit dieser Konzeption verschlingt sich als zweite der Rhythmus des Lichts. Das immaterielle Spiel des Lichts erhebt sich aus dem Singen der Farbe, als ein noch subtileres, weil wechselndes Leben. Sein Rhythmus ist der Farbe und Form zwar angepasst wie Melodie einer Bassbegleitung; seine Dominante aber ist der Kopf. Elementare Lichteffekte, der Glanz des polierten Adlers, die Trompetenstösse der goldenen Lehnen weisen hinauf, wo dieselbe Kraft des Lichts milder, feiner zerteilt, geistiger, das Auge anlockt. Die Beethovenmaske ist umgebildet in ein Instrument, das wunderbar zart auf Licht und Schatten spielt. Klinger hat durch winzige Verschiebungen all' ihre Flächen gegeneinander so geneigt, dass die Lichtstärke von der einen zur andren rhythmisch wechselt. Dies ist das Geheimnis der plastischen Lichtkunst, das Klinger nach Rodin wieder entdeckt. Die kleinsten Formen singen im Takt. Deshalb ist die Bewegung des Ganzen so deutlich und packend; man fühlt wie es lebt. Der Takt aber, der, so verstärkt, von den grossen Formen geschlagen wird, ist Nichts als das verdeutlichte Verhältnis zwischen den natürlichen Formen, das Verhältnis, aus dem der Charakter spricht. Daher die Ausdruckskraft dieser Plastik. Was in der Beethovenmaske wie verworren schlummert, holt sie hervor. Die Helldunkeltöne gleiten an diesem Haupt dahin, wie Wolkenschatten und Sonnenglanz an einem Bergesgipfel, zwischen der blassen, dünnen Kurve der Lippen, dem dreigefurchten Wangenpaar, den geheimnisvollen Schatten, die das Auge verhüllen, und dem hohen, hellen Dom der Stirn. Die wallenden Haare darüber leuchten wie ein weisser Glorienschein. Und dieses Antlitz ist weder jung noch alt; es ist wie Michel Angelos Gestalten jung und alt, A und Ω, von gestern und morgen, ein Felsengestein, das durch Ewigkeiten verwittert ist, und das zugleich mit dem Glanze der Jugend zu strahlen scheint.

Diese Suggestion entsteht aber also aus einer raffinierten Vermählung von Licht und Form; wie die des gewaltigen Wollens aus dem rhythmischen Ansturm der Farben und Formen gegen die Faust; wie die des Streits von Licht und Dunkel, Dur und Moll, aus der Qualität und dem Leben der Farbenaccorde.

Gewisse Formen, Farben, Linien erwecken Gefühle, die eng mit geistigen Dingen verknüpft sind. So ziehen denn die Gefühle diese geistigen Dinge nach sich heran; und umsomehr, je voller, reiner, klarer gefühlt wird. Die Kunst als Kunst besteht aber gerade in dem Erwecken und Meistern von klaren Gefühlen. Wo ihr der Wurf gelingt, wird sie deshalb notwendig symbolisch. Die Musik ist es aus keinem anderen Grunde immer, weil sie die sicheren Regeln sinnlicher Wirkung kennt. Rodins Werke werden es häufig.

Aber aus demselben Grunde kann umgekehrt ein Künstler, der auf geistige Bedeutungen ausgeht, zu der reinen Kunst geführt werden, wenn er entdeckt, dass die geistigen Dinge am mächtigsten von klaren Gefühlen herangezogen werden. Diesen Weg ist Klinger gegangen. So ist auch er zur reinen Kunst gekommen. Mit Rodin, gerade mit Rodin begegnet er sich. Und auch ihm ist im Beethoven ein Symbol gelungen, d. h. ein Werk, das durch



G. SEGANTINI, SITZENDES BAUERNMÄDCHEN

die Vollendung seiner sinnlichen Wirkungen Weltanschauungs-Stimmungen hervorruft. Die Fehler, die im Beethoven aus der Entstehung geblieben sind, greifen nicht ein in diesen Sinnenzauber. Sie verschwinden gegen den Wert eines Werks, das mit anderen Werken dieser Zeit, wenige ausgenommen, nicht einmal vergleichbar ist. Die Massen, die im Frühjahr dicht gedrängt durch Klingers Atelier zogen, die Künstler, die ihm in Wien huldigten, die schlichten Beschauer, die bei Keller und Reiner durch ihre stumme Ehrfurcht den Ausstellungssaal zu einem Tempel zu machen schienen, haben recht gehabt. Hier ist Etwas zur Welt gekommen, das Ehrfurcht gebieten sollte. Hier ist ein Kunstwerk und eine Kunst geboren.



Zu dem Kapitel „Die Amerikaner im Kunsthandel" wird uns ein kleiner Nachtrag geliefert, den wir unsern Lesern nicht verheimlichen wollen. Den Rekord im Preise für ein altes Bild hat in diesen Wochen wieder ein Amerikaner erreicht, nicht in der absoluten Höhe des Preises, aber jedenfalls im Verhältnis zum Kunst- und Handelswert des Bildes. Im Sommer tauchte im londoner Kunsthandel ein Gemälde von ziemlicher Grösse auf, das für die Kunstkritiker von Interesse war: ein Familienbild vom älteren Frans Pourbus mit einem Christus in der Mitte, der segnend seine Hände über die Mitglieder der Familie hält. Die Porträts waren tüchtig, die Erhaltung vorzüglich, aber die manierierte Gestalt des Christus mit dem faden Ausdrucke verdarb den ganzen Eindruck des Bildes. Es war ein Werk, das man als interessant in eine Galerie aber ohne Wert für den Markt erklärt hätte, weil es an einen Privatmann unverkäuflich sei. Doch das sind heute alte Vorurteile, dank den Amerikanern! Das Bild, das vor einigen Jahren bei Christie etwa 50 bis 100 £ gebracht hätte, wurde von dem englischen Händler, der es besass, an einen pariser Händler um 600 £ verkauft, der „so glücklich war", es bald darauf um eine halbe Million Francs an einen amerikanischen Liebhaber weiterzuverkaufen. Beatus ille! Der Händler war, wie das bei den unsinnigsten Preisen für Gemälde jetzt meist der Fall ist, ein Antiquitätenhändler. Leute, die ein feines Möbel oder ein Limoges-Altärchen gelegentlich für Hunderttausende verkaufen, finden eine halbe Million für ein gutes Bild, wenn es auch nicht gerade ein hervorragender Meister ist, gar nicht so teuer; und im schlimmsten Falle können sie sich ja mit Unkenntnis der Bilderpreise entschuldigen! — Wir hatten Gelegenheit, in letzter Zeit einen der modernen amerikanischen Sammler zu sprechen. In der Unterhaltung über seine Kollegen drüben und ihre neuesten Erwerbungen konnte er nicht abfällig genug über ihre Unkenntnis und Ungeschicklichkeit im Ankauf von Kunstsachen sich aussprechen; alle die anderen Nabobs — er nannte fast alle bekanntesten Namen — verstünden gar nichts, aber hielten sich für grosse Kenner und wollten vom Rat sachverständiger Leute nichts wissen; infolgedessen fielen sie in die Hände der bedenklichsten Händler und Vermittler. Als der Herr dann von einigen eigenen Erwerbungen erzählte und gar eines seiner Bilder zeigte, das er für ein capo d'opera hielt, gab er uns gleich ein lebendiges Beispiel für diese modernen amerikanischen Sammler, wie er sie eben selbst so scharf gekennzeichnet hatte.



KUNSTGEWERBE. Ein Warenhaus, das in einigen Provinzen seines Riesengeländes dem Massengeschmack dient, will ihn in einigen anderen führen und erziehen. Zwölf Künstlern der Innendekoration von Namen und Ruf hat die Firma Wertheim Intérieuraufträge gegeben. Und dass die Konstitution dieses Geschmackreviers gründlich würde, setzte sie gewissermassen als Deputierten der Schönheit und als Konsul den feinfühligen Curt Stoeving ein. Caveat Konsul ... er gehört wohl mehr in das stille Studio, als auf den Markt. Symptomatisch betrachtet scheint mir nun dies Ereignis von allergrösster Wichtigkeit. Es spricht am stärksten die neue Tendenz aus, dass die Grossindustrie mit der dekorativen Kunst zusammengehen will. (Ob das freilich aus ernster Überzeugung geschieht oder vielleicht anfangs nur des Affektionswertes der Künstlersignatur, also einer Art verfeinerter Reklame wegen, möchte ich unentschieden lassen.) Was aber auch der Grund sein möge, die Allianz des Kaufmanns mit dem Künstler bildet sich jedenfalls.

Es ist nur schade, dass bei diesem letzten, in grossem Stil geschlossenen Bündnis so wenig fruchtbare Ergebnisse herauskamen. Es ist bedauerlich für alle Teile. Bedauerlich für die Auftraggeber, die für ihre künstlerischen Bestrebungen wenig Anerkennung ernten werden; bedauerlich für die Künstler, die sich hier in der Mehrzahl mit Leistungen mittleren oder gar noch geringeren Grades vor einem grossen Publikum produzieren;

bedauerlich für das Publikum, das nun wieder einmal schiefe unklare Begriffe über die „neue Bewegung" bekommt und wieder einmal garnicht weiss, „was es zu denken hat"; bedauerlich für die „Bewegung", die an Kredit verliert; bedauerlich für die Kritisierenden, die sich mehr „zum Mitlieben als zum Mithassen" berufen fühlen und die nun einem an sich so sympathischen nobel und gross angelegten Unternehmen ein schlechtes Geleitschreiben geben müssen. Aber die es gut meinen mit der Geschmackskultur dürfen heut nicht mehr Enthusiasten sein, sondern strenge Merker. Und in der Wertheimschen dekorativen Revue in zwölf Bildern werden sie leider genug anzukreiden finden. Vor allem vermisst man die Delikatessen der Farbenstimmung und die organische, sichere und selbstverständliche Inscenierung des Raumes. Statt dessen trifft man nur zu oft auf peinliche Excentrics und Verzerrungen. Das fatalste Beispiel davon giebt die Intérieur-Komposition August Endells. Endell ist mir eine der interessantesten und eigensten Persönlichkeiten im Kunstgewerbe. Seine Ornamentik, heraufgeholt aus dem Grund des Meeres, ist besonders und hat nervösen Reiz. In diesem Raum mit seinen ungefüg wirkenden, dabei in der Tischlerarbeit unnötig kompliziert entworfenen naturfarbenen Möbeln und ihren eingeschnittenen kribbeligen Linien, der harten Koloristik von Grün, Blau, Violett und Rot bleibt nur das Nervöse übrig. Auch das Speisezimmer von Peter Behrens, der mehr und mehr zur Dumpfheit neigt, hat eine Grimasse. Sie kommt aus dem unruhigen, wie in Fieberträumen empfangenen Ornament, das sehr pedantisch uniform überall angebracht ist, uns auf dem Fries, auf dem Teppich, ja sogar auf jedem kleinsten Stück des Services verfolgt. Auch kann ich die Verbindung gewisser an sich sehr hübscher Landhauselemente, der Spahnmatte als Paneel, der geflochtenen Sessel mit den an sich ebenfalls gelungenen düsterschweren Kredenzen nicht organisch und stilsicher finden.

Als Kuriosität nur wirkt an dieser Stelle Bailli Scott mit seinen primitiven, aber, ähnlich wie bei Makintosch, kostbar mit einer Einlage oder einem Beschlag pointierten Möbeln. Von seiner eigentlichen Kunst origineller innenarchitektonischer Gliederung, seinen artistischen Mansardenvariationen kann man sich hier keinen Begriff machen.

Im anspruchsvollen Pathos tritt Paul Trosts Schlafzimmer auf mit „verhüllter Stimmung", die — er spottet seiner selbst und weiss nicht wie — durch eine knallige Rosenstickerei auf grünem Grunde und durch einen hygienisch-ästhetisch famosen, aber in dem Sanktuarium deplazierten Freilicht-Marmorwaschtisch zerrissen wird.

Weit gelungener ist Paul Schultze-Naumburgs Schlafgemach. In ihm klingt liebliche altmodische Weise von 1830: goldiges Nussholz, Schränkchen mit Glasschreinen zwischen Säulchen, schwarze Knöpfchen und elfenbeinerne Thürschilder an den Kästen, dazu in hübscher runder Linienführung und mit Sprossendurchbruch das spröde und keusche Bett einer jeune fille. Einheit zwischen diesen Stilnuancen und dem modernen Plätscherwaschtisch mit Tub verbunden hat allerdings auch er nicht herstellen können.

Etwas langweilig variiert der Däne Jörgensen Empiremotive. Ausserdem kann ich ihm seine flauen sehr gewöhnlich gefärbten Beschläge nicht verzeihen. Arno Koernigs Kinderzimmer thut sehr kindlich, erinnert aber in seinen überängstlichen Massregeln gegen Stoss- und Fallgefahr an Jugendschriften mit aufdringlicher Tendenz. Am neutralsten sind Riemenschmids grau-grünes Wohnzimmer mit den freilich etwas gefährlich anspringenden Stuhllehnen und Sepp Kaisers behagliches Herrenzimmer, das jedoch eine besondere künstlerische Note nicht trägt und auch von einem geschmackvollen Möbelzeichner entworfen sein könnte.

Mehr Glück hatten Keller und Reiner, die in ihrer neuen Intérieurausstellung einen Haupttreffer aufweisen mit des Wiener Sumetsberger Kredenzen von grösster Diskretion des Schmuckes, strengkonstruktivem Aufbau und dabei doch festlich vornehmer Repräsentation im Zusammenklang des edlen Materials: des Paduck, Rosen- und Königsholzes mit den schimmernden Facetten der Verglasungen. Und ein geschmackvoller Eklektiker stellt sich in dem Architekten Friedmann vor. Er lässt sich — je prends mon bien où je le trouve — klug nur durch gute Motive anregen und besitzt, — seine Zigarrenschränke, sein Schnapsarchiv, die geschickte Ausnützung von hölzernen Sofaseitenwangen zu Servierbrettern und Tischlein deck dich beweisen das — weltmännischen Sinn für Komfort, den oft die Künstler von starker Eigenart vermissen lassen. Felix Poppenberg.

✲

Der Verein für deutsches Kunstgewerbe hat aus Anlass seines 25 jährigen Bestehens eine Ausstellung veranstaltet, für die zum letzten Male die Räumlichkeiten der Akademie verwendet werden konnten, die zu diesem Zwecke eine gänzliche Umwandlung erfuhren. Die Ausstellung besteht aus Zimmerausstattungen, Möbeln, Goldschmiedearbeiten, Porzellan, Kleidern, Stickereien, dekorativen Bildern und Skulpturen.

HAAG



AUS dem Haag wird uns über den Maler *Mancini* in „Pulchri Studio“ geschrieben: „Es ist nicht zu leugnen, dass Mancini ein merkwürdiger Maler, mit einer besonderen Kunst. Er hat Gemälde, wie „das kranke Kind“, welche von einer grossen, zurückhaltenden Farbenvornehmheit und gegenüber den andern dieser Zeit von nicht geringer Haltung sind. Er hat aber einen Fehler, der bei seinen späteren Werken immer mehr hervortritt, indem er nach zu grosser Realität trachtet, wodurch seine Werke etwas werden, was zwischen Relief und Gemälde liegt. Er versucht die Dinge durch allerlei Mittel aussergewöhnlich real zu machen, steckt eine Münze in die Farben, um etwas von einem Armband anzudeuten; er bringt Stücke Glas und Blech drin an, um Leuchtendes und Flackerndes wiederzugeben.

Man hat gesagt, seine Farbe sei zu schreiend, zu heftig: falsch ist es. Sie ist wuchtig und er hat immer eine einzelne Farbe, die hervortritt. Beispielsweise das weisse Hemd einer Frau, eine Frucht zwischen anderen und dergleichen.

Er ist ein besonders begabter, als Techniker ausgezeichneter Maler. Er hat sehr schöne Arbeiten gemacht. Aber er ist nicht einer der Grossen, die durch die Fülle ihrer Emotionen einen bleibenden Reichtum haben.

Biographisches. Mancini ist zu Nearni bei Neapel geboren. Zunächst ging er in die Kunstakademie zu Neapel. Er suchte in den Köpfen, die er malte, alles Leid des Lebens wiederzugeben. Später hat Fortuny Gemälde von ihm gekauft. Mancini ging nach Paris, kehrte aber bald wieder nach Neapel zurück. Er verkaufte damals seine Gemälde an die Kunsthandlung Goupil. Ein Bruch mit diesem Hause verursachte eine solche Trübung seiner Stimmung, dass er in Neapel eine Zeit lang im Irrenhaus war, wo er Köpfe der Irrsinnigen malte.

Wiederhergestellt ging er nach Rom, allgemein geehrt. Um 1885 erkrankte er wieder, man dachte er würde sterben. Wieder geheilt, arbeitete er jedoch weiter.

Auf der Ausstellung der „Teekenmaatschappij“, (Pulchri Studio) gab es eine besonders interessante Pastellzeichnung von *Floris Verster*: „Knoblauch und ein steinerner Krug“, ein Stillleben, das mit endloser Liebe durch und durch gearbeitet von einer sehr schönen Farbenfreudigkeit war und etwas von der Bestimmtheit des XVII. Jahrhunderts besass, eine Verwandtschaft mit dem Delfter Vermeer in Anschauung und Ruhe.

Es waren ein Isaac Israëls und ein Blommers ausgestellt. Vor allen zeichnete Jozef Israëls sich aus. Seine Arbeiten sind nicht rein und schön, aber die lebendige Empfindung, die zugleich erhaben ist, muss jeder sehen.

Wenn es auch nicht immer Schönheit ist, es ist immer eine Verkündigung des Lebens und der Gefühle des Menschen.

Johan Thorn Prikker hatte eine schlecht besorgte Ausstellung. Es fehlten zu viele von seinen Werken, z. B. sein Basrelief „Footballers“, sein „Forgeron“ u. s. w.

Jedoch konnte man aus einigen der ausgestellten Werke wie „Une Estampe“, Illustration zu den „Mönchen“ des Dichters Emile Verhaeren, aus seinem „Schlittschuhläufer“, einem Ölgemälde, und aus einem paar Zeichnungen etwas von seinen Gaben erkennen.

Er ist ein Zeichner wie sie selten gefunden werden, einer, dem das Zeichnen natürlich ist, wie Andern das Sprechen. Es ist von grosser Feinheit und Leichtigkeit, ein Zeichner von sich bewegenden Objekten. Sein Schlittschuhläufer, gegen Abend übers Eis forteilend, ist von ausgezeichneter Schönheit. In einzelnen Landschaften hat er eine Leichtigkeit der Farben, die für sein Talent typisch ist neben der ungewöhnlichen Zeichenkunst.

Alb Plasschaert.



ZEITSCHRIFTENSCHAU

In der *Zeitschrift für bildende Kunst* tritt der Holländer Jan Veth Adolf Menzel nahe. Wolle man unter urdeutscher Kunst allein ein Geistesprodukt verstehen, in welchem die Waldvögel singen und die Veilchen duften, dann wäre es nicht möglich, sich Menzel als einen Urdeutschen vorzustellen; seine Muse sei nicht des Singens, Duftens, Lockens und Kosens fähig, und doch sei auch Menzel deutsch, allerdings ein scharfdenkender, hartnäckiger Spiessbürger, der gross in hart durchgeführter Ehrlichkeit sei. Das Komplizierteste und scheinbar Unausführbarste packe er kalt in Gemütsruhe an,

ohne Nerven; und trotz seines Alters von 87 Jahren spreche er von der Mission, welche er an der deutschen Kunst noch zu erfüllen habe und beklage die Zeit – er, der Fleissige –, die er mit Getrödel verlöre. Veth sagt, als er zu ihm in seine grosse Werkstatt kam, die einsam über die Wohnungen der Menschen hinschaut, da sei es ihm gewesen, als beträte er das Reich eines Gnomenkönigs. Menzels Fingerfertigkeit erinnere ihn an Alchymisterei und dem Herzensleben der Menschen stände Menzel fast feindlich gegenüber. Seine Augen seien scharfe Optikerspiegel, er zeichne nicht aus Liebe zu dem, was er zeichne und die Welt fasse er wie eine Vorratskammer von Motiven auf. Könne man aber Schöpfungen, die voller atmen und heroischer sind, wünschen, so liege Menzels Wert in der „krassen" Art, wie er seine Konzeptionen zu verfleischlichen wisse, es gäbe Künstler von höheren Idealen, indessen keine, die ihr Wort so treu gehalten hätten; und so lange Zeichnen Zeichnen, Redlichkeit Redlichkeit und Kraft Kraft bleibe (sagt Veth in einer unbewussten Nachbildung nach einem Goetheschen Ausspruch über Sakuntala), werde Menzel, wohin ihn auch die Geschichte stellen möge, mit ehrfurchtsvoller Bewunderung betrachtet werden; mit einem so ehrwürdigen Gepäck wie dem seinen richte man „sichern Kurs nach der Unsterblichkeit." – Ein schöner Aufsatz von André Jolles behandelt in derselben Nummer die Verdienste seines Landsmanns Veth.

Die *Kunst für Alle* hat einen Beitrag von Paul Clemen über Bartholomé, dessen Monument aux Morts in ausserordentlicher Weise die Mehrzahl seiner Schöpfungen überragt, ein Denkmal des Todes, das besonders dem Beschauer unvergesslich wird, der vor dem Originale selbst einmal, im Frieden eines Sommermorgens, auf dem schönen Friedhofe Père-Lachaise gestanden hat. – Louis Corinth wird von Hans Rosenhagen geschildert. Der Aufsatz legt Nachdruck auf die vielen Wandlungen, die trotz verhältnismässiger Jugend der Künstler in seinem Schaffen durchgemacht hat. Unter den Abbildungen berührt das Bild „Trifolium" in uns eine Saite. Wir denken zurück, in Beziehung zu welchem Maler das Bild wohl gesetzt werden könnte und stossen auf Löfftz; allerdings kennen wir das Original des Bildes nicht. – In der *Deutschen Kunst und Dekoration* werden „magyarische Kultur- und Kunst-Perspekiven" enthüllt.

In der neuen ungarischen Zeitschrift *Müveszet* teilt Fritz von Uhde Erinnerungen an Munkaczy mit, dem er während seines Aufenthalts in Paris nahe stand. Munkaczy war es, der ihm den schweren Schritt vom Dilettantismus zum Maler erleichterte. Anschaulich schildert Uhde Munkaczys Arbeitsweise am Christus vor Pilatus, den er gerade anfing, als Uhde in Paris war. Munkaczy war so bei der Sache, dass er schliesslich mit den Händen die Farben auftrug, im Feuer der Arbeit sich nicht die Zeit nehmend, sie mit dem Pinsel aufzutragen.

In der wiener *Zeit* erzählt ein Unbekannter, wie Gérôme bei der letzten pariser Weltausstellung als Vorsitzender der internationalen Jury sich bei seinen Kollegen wegen der ausgezeichnetsten Claude Monets, Berthe Morizots, Pissarros, Renoirs, Dega's entschuldigte und zu den Herren sagte, er schäme sich für sein Vaterland, das sich so weit verirrt habe, um solches Zeug auszustellen.

Das *Studio* bringt einen Aufsatz über John Lavery. – Das *Magazine of Art* bespricht den berliner Künstler Curt Stoeving.

Die *Gazette des Beaux-Arts* beschäftigt sich mit Hans Sandreuter, dem Schüler Böcklins; vielmehr sie geht von dem Versuch aus, ihm die Selbständigkeit wiederzugeben, die man ihm geraubt hat, indem er immer nur als Schüler Böcklins bezeichnet worden ist. – In der *Revue de l'art ancien et moderne* ist man bei Gelegenheit eines Aufsatzes über den wohlbekannten alten Maler Venedigs, Felix Ziem, überrascht, einem Blatt aus seinem Skizzenbuch zu begegnen, das unter lauter im Zeichen des Romantismus stehenden Studien Leo Tolstoi darstellt – freilich im Jahre 1859 und heute durchaus nicht wiederzuerkennen. – Im *Européen* veröffentlicht Adolphe Retté Zolaerinnerungen, aus welchen sich ergiebt (was uns aus der Kenntnis von Zolas Schriften schon mit Bestimmtheit hervorzugehen schien), dass Zola trotz der Vorzüglichkeit dessen, was er über Manet und den Impressionismus schrieb, keine Neigung mit der Klarheit seiner Darlegungen verband. Retté sprach mit Zola über Malerei. Ein Strauss von Glockenblumen und Veilchen stand auf Zolas Arbeitstisch. Retté drückte dem Meister seine Bewunderung für ein von Manet gemaltes Zolabildnis aus, das neben dem Billard hing. Zola sagte zu Retté: das Porträt ist nicht übel, dennoch war Manet kein sehr grosser Maler, er war ein unvollkommenes Talent. Retté wendete ein, dass Zola doch so viele Aufsätze zu Manets Ruhm geschrieben hätte. Ach Gott, entgegnete Zola, ich war damals jung und suchte überall nach Waffen, um die Grundsätze, auf die ich meine Bücher aufgebaut, zu verteidigen. Manet schien mir der Unterstützung wert, weil er mit Vorliebe moderne Gegenstände darstellte und sich um den Realismus bemühte; aber um ehrlich zu sein, ich war von seinen Bildern stets etwas enttäuscht. – *Les Arts* würdigen den jüngst verstorbenen, sonderbaren, nicht nach Paris gehörigen, wenn auch französischen Künstler James Tissot. Tissot hat einige Zeit an der Themse verbracht. Er hat andererseits Beziehungen zu der Naturauffassung von Leys gehabt. Er ist dann ein interessanter Künstler, wenn er Bilder oder Radierungen

giebt, in denen er das Fühlen der englischen Gesellschaft vergegenwärtigt; und er wurde langweilig und überflüssig, wenn er Bilder aus der heiligen Geschichte in der nüchternen Auffassung gab, die er in der belgischen Schule bei Leys gefunden hatte.

BÜCHER

(BEI DER REDAKTION SIND NACHSTEHENDE WERKE EINGEGANGEN NÄHERE BESPRECHUNG VORBEHALTEN)

Charlotte Broicher. John Ruskin und sein Werk. Erste Reihe. Leipzig, Eugen Diederichs, Mk. 5.—

Margarethe Bruns. Der Stil unserer Kleidung, mit 24 Abbildungen. Minden i. W., J. C. F. Bruns.

Deutsche Künstler-Steinzeichnungen aus dem Künstlerbund Karlsruhe. Blätter von A. Luntz, K. Biese, A. Haueisen, K. H. Wolff, H. v. Volkmann, M. Lieber, R. Katz, O. Fikentscher Leipzig, B. G. Teubner.

Deutsche Künstler-Steinzeichnungen aus dem Künstlerbund Karlsruhe. Blätter von K. Biese, H. Daur, G. Kampmann, K. O. Matthaei, J. Puhonny, M. Roman, W. Strich-Chapell, H. v. Volkmann. Leipzig, R. Voigtländer.

Gerlachs Jugendbücherei. Sechs illustrierte Bändchen. Wien, Martin Gerlach & Co.

Heinrich Modern. Giovanni Battista Tiepolo. Wien, Artaria & Co.

Monographien des Kunstgewerbes, herausgegeben von Jean Louis Sponsel. Band I. Wilhelm Bode. Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. Mk. 8. — Band II. G. E. Pazaurek, Moderne Gläser. Mk. 6. — Band III. Adolph Brüning, Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance. Mk. 6. — Band IV. Hermann Lüer. Technik der Bronzeplastik. Mk. 5. — Band V. Richard Borrmann, Moderne Keramik. Mk. 5. — Leipzig, Hermann Seemann Nachf.

Richard Muther. Geschichte der englischen Malerei. Mit 153 Abbildungen. Berlin, S. Fischer Verlag. Mk. 12.50.

Hermann Muthesius. Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt. Mühlheim, K. Schimmelpfeng.

Walter Pater. Die Renaissance. Studien in Kunst und Poesie. Aus dem Englischen mit einer Einleitung von W. Schölermann. Leipzig, Eugen Diederichs.

John Ruskin. Moderne Maler. Band I. II. Im Auszug übersetzt und zusammengefasst von Charlotte Broicher. Leipzig, Eugen Diederichs. Mk. 5.—

Gustav Schiefler. Der Kaiser, die neue Kultur und die deutschen Einzelstaaten. Hamburg, Alfred Janssen. 60 Pfg.

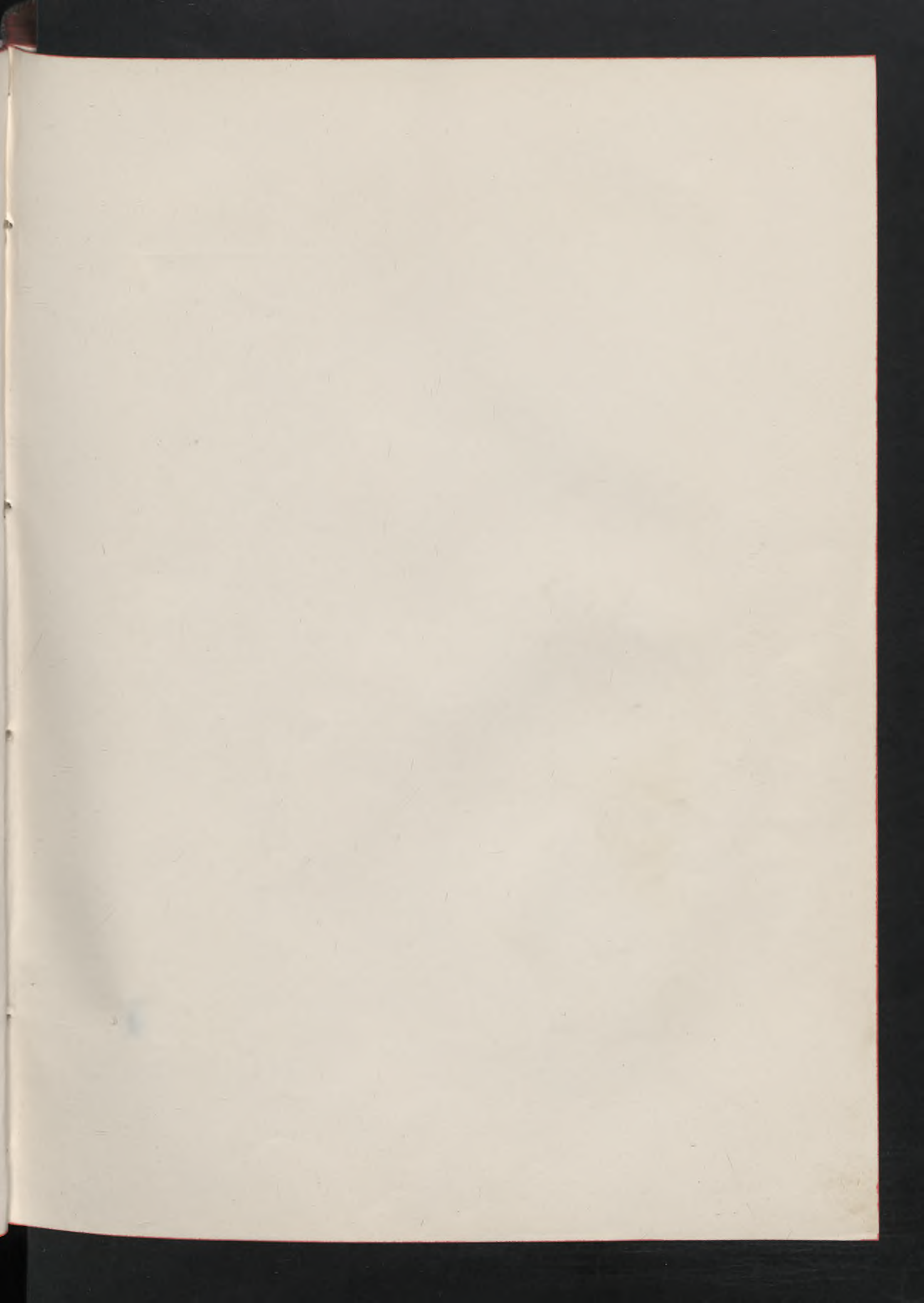
Franz Servaes. Giovanni Segantini, herausgegeben vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. Mit 63 Kunstbeilagen. Wien, Martin Gerlach & Co. Mk. 100. —

Robert de la Sizeranne. Le Miroir de la Vie. Essais sur l'évolution esthétique. Avec 34 gravures. Paris, Hachette & Cie. Frs. 3.50.



MAX SLEVOGT, ZEICHNUNG

REDAKTION: BERLIN W 35 DERFFLINGERSTRASSE 16
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK DER OFFIZIN W. DRUGULIN, LEIPZIG



TOULOUSE LAUTREC, IM WAGEN (VIERFARBENDRUCK)



DIE SCHWARZ-WEISS-AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

IN der Ausstellung der Secession ragen durch starke Vertretung drei Künstler hervor: Otto Greiner mit siebzig Arbeiten, Toulouse-Lautrec mit neunundzwanzig und T. Steinlen mit einhundertachtundfünfzig Arbeiten.

Sie sind so sinnbildlich, diese drei Künstler, dass wir von ihnen ausgehend über die Kunst des Zeichnens reden können.

Greiner macht Modellzeichnungen.

Wir sehen eine Einladung zur Löfftzfeier (Löfftz war Greiners Lehrer auf der münchner Akademie). Das Aktmodell auf diesem Bilde einer Einladung zur Feier für eine Malschule war allerdings berechtigt. In ihm könnte man einen Witz sehen. Greiner dachte aber nicht daran. Denn *immer* zeichnete er Modelle. Modelle oder im Anfang seiner Laufbahn aus der Erinnerung. Ein „Bacchantenzug", der neben der Einladung zur Löfftzfeier hängt und sich als Jugendwerk charakterisiert, ist nicht Modellen, sondern Reminiscenzen an Bilder und einer allgemeinen münchener Atelieratmosphäre entnommen. Mehr und mehr in Greiners Leben — sehr zum Nachteil für ihn — verwischt sich dieser Zug. Wir sehen ihn die Erinnerungen, das gemächliche Spielen der Phantasie von sich weisen und lediglich vom Modell sich abhängig machen. Je weiter er in seiner Entwicklung vorwärts dringt, desto mehr nehmen wir wahr und betrüben uns darüber, wie es die gestellten Modelle sind, durch die seine Gruppierungen, seine „Kompositionen" bestimmt werden.

So ist Greiner selbst bei seinen Landschaftsstudien vorgegangen: sie sind nach dem Modell, aus dem Einzelstudium, entstanden. Greiner zeichnet einen Baumstamm: er zeichnet nicht eine Landschaft. Hinter den Baumstamm, den er mit Eifer studiert hat, zeichnet er dann wohl einen landschaftlichen Hintergrund: wie um das Werk abzurunden, wie in einem Verfahren nach Goethe (in dessen Ratschlägen für Kunstjünger), wonach man keine Einzelstudien machen soll, ohne sie durch einen Hintergrund abzurunden. Greiner kann aber nicht viel für den landschaftlichen Abschluss leisten. Sein Hintergrund tritt nicht zurück, sein Baumstamm nicht vor.



PAUL BAUM, DORFLANDSCHAFT (PASTELL)

Es giebt für ihn nur ein Mittel, seine Zeichnung aus dem Grau des flauen nicht Vor- und nicht Zurückgehens zu retten: der *weisse* Fleck. Er wendet dieses Kunstmittel an und lediglich durch das Freihalten eines Teils seiner Zeichnung von allen schraffierten Strichen erzielt er einen einigermassen malerischen Gegensatz von Hell und Dunkel auf seinem Blatte.

Wie er nun den Baumstamm nicht beherrscht und ihn in die Gesamterscheinung des Naturbildes nicht richtig einordnen kann, fast ebenso wenig kann er die menschlichen Formen bewältigen. Man muss sich nicht durch die scheinbare Sicherheit seiner Kenntnis auf diesem Gebiet zum Irrtum bringen lassen. Seine Aktstudien sind, wie seine Studien aus der Natur, aus einzelnen Teilen zusammengesetzt. Es fehlt ihnen die Zeichnung von innen heraus. Auch kommen Zeichenfehler trotz des geschickten Zeichnens vor. Auf einem seiner Akte in einem noch dazu sehr durchgeführten Blatte mit drei Figuren, eine antike Scene darstellend, ist ein Oberkörper viel zu lang. Mit einem solchen Fehler bei Greiner ist es aber nicht bestellt wie mit gewissen Proportionsfehlern, die wir in den Zeichnungen einiger grossen Künstler finden. Bei diesen grossen Künstlern waren solche Fehler in der Proportion aus einer mystischen Versenktheit in die Schönheit des einzelnen Teils hervorgegangen. Diese liess den grossen Künstler vergessen, bei dem einzelnen Teile auch das Verhältnis zu den anderen Teilen zu berücksichtigen. Bei Greiner gehen derartige Proportionsfehler hingegen aus der Unsicherheit, aus dem Nichtbeherrschen des vor ihm befindlichen Menschenmaterials hervor.

Zu loben sind von dem Künstler fleissige, geduldige Arbeiten, wie die Gesichtsstudie einer spiessbürgerlichen Frau. Wenn man an einen alten Namen anknüpfen will, kann man an Balthasar Denner denken. Dann sieht man,



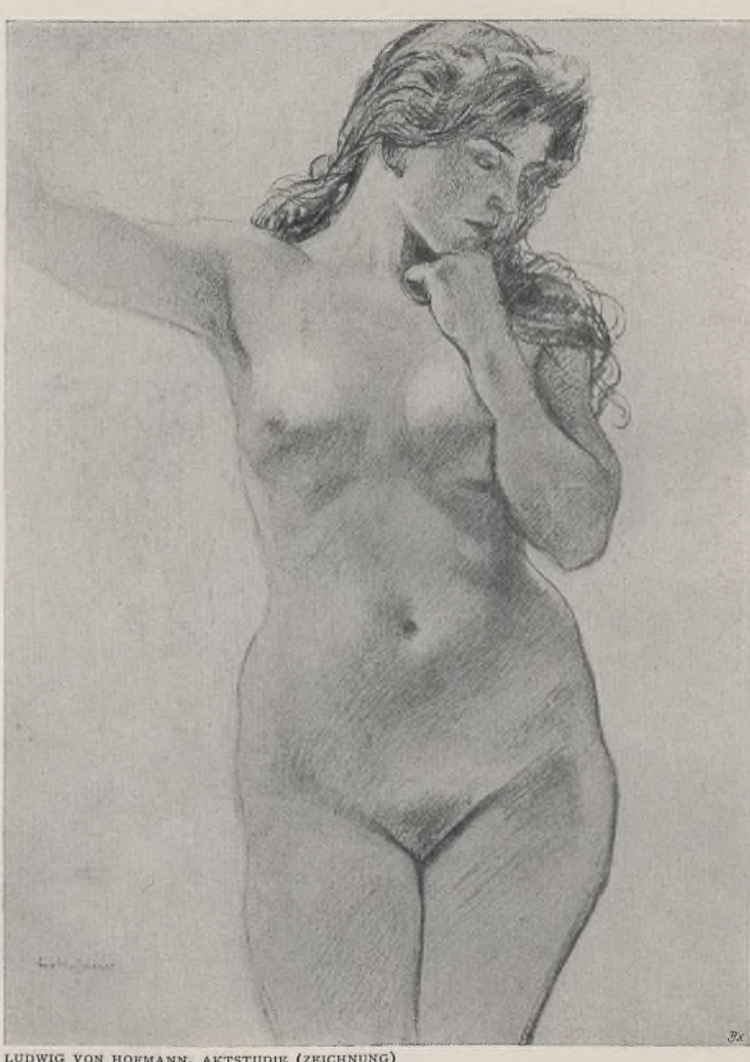
THOMAS THEODOR HEINE, STUDIE (ZEICHNUNG)

wie diese Studie zu einer *Tänzerin* auf einer „Komposition" Verwendung gefunden hat, und es wird sichtbar, dass es dem Künstler nicht gelang, uns das Modell vergessen zu machen und ihm eine Stellung zu geben, bei der wir denken: sie tanzt. Sehen wir die Tänzerin in Otto Greiners sehr akademischer Komposition an, so wird es uns nicht möglich, uns etwas anderes zu sagen als: eben in dieser Körperhaltung hat ein Modell für den Künstler auf irgend einem Atelierpodium gestanden, eine Stellung im Tanze, die eben und eben das Modell noch, ohne zu ermüden, aushalten konnte. Eine pot-au-feu-Kunst, eine Surrogatkunst entsteht bei Greiner; eine Kunst, die dem unbegrenzten Fleisse möglich ist; eine Kunst ohne Feuer und Geist; eine Kunst, die nicht auf der Vorstellung fusst.

Völlig bezeichnend schon für den Künstler sind Kompositionen wie das Kantateprogramm, Leipzig, 1893, mit einer Chansonnette. Sie ist so wenig Chansonnette als möglich! Ohne Chic — das widerwärtige Wort ist hier unvermeidlich — ohne Grazie, vor allem leblos. Sie ist nicht eine Chansonnette, sondern ein Modell (das überdies zufällig für eine Chansonnette schlecht angezogen ist). Auf demselben Niveau steht das „Schiessdiplom", eine Lithographie, die Greiner im Jahre 1894 angefertigt hat. Die Uniformen haben mehr Falten als Form. Aber besonders bezeichnend für den Künstler sind seine grösseren Kompositionen, „das Urteil des Paris", „Golgatha" oder „Odysseus und die Sirenen", Werke, an denen er mit unermüdlicher Ausdauer gearbeitet hat. Nehmen wir als Typus sein Urteil des Paris!

Hermes stellt vor: hier Paris, da die drei Göttinnen. Sie sind in einer unmöglichen Landschaft, Modelle mit Zufallsgesichtern und mit Bewegungen, die den Modellen eigen sind. Hermes macht die Gebärde des Präsentierens, natürlich ist es nicht parodistisch gemeint, etwa wie bei Offenbach, — sondern es ist nur ungeschickt. Er ist ein ganz elegant gebauter langer Bursche, keine Ahnung überkommt uns von einem Götterboten. So wenig wie er sind Paris und die drei Göttinnen aus den Zufallserscheinungen der Modelle heraus gelangt.

Im Grunde sind diese Kompositionen Grei-



LUDWIG VON HOFMANN, AKTSTUDIE (ZEICHNUNG)



WALTER GEORGI, INNERES EINER BAUERNSTUBE (PASTELL)

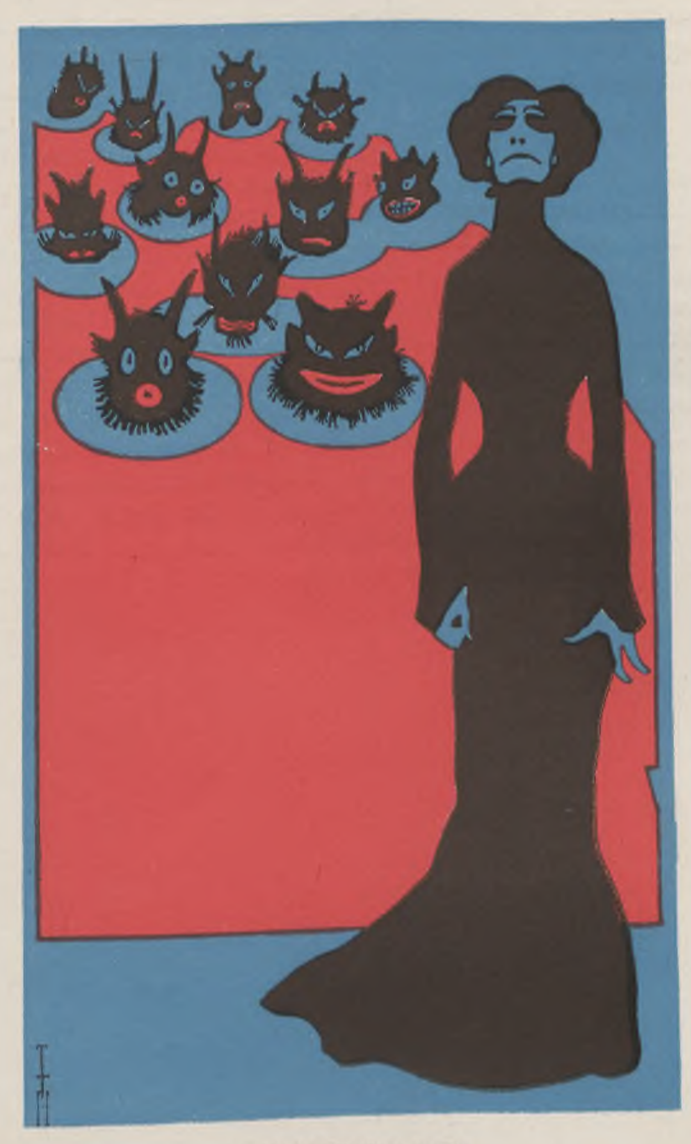
ners, mag das Kreuz oder mag Hellas den Gegenstand abgegeben haben, nur ein Spiel; trotz des Ernstes ihrer Intention. Alle diese Lithographien könnte man mit „lebenden Bildern" vergleichen — mit dem Unterschiede allein, dass die Wahrheit auch nur jenes Lebens fehlt, das in lebenden Bildern ist. Die Modelle sind bei willkürlichem Lichtwechsel dargestellt, das Licht kommt die Kreuz und die Quer, wie es zum Deutlichmachen dienen kann; die Modelle jedoch nicht körperhaft erscheinen lässt. An einigen Stellen sehen die Modelle von allen Seiten durchschienen aus.

Zu der Lithographie „Golgatha" wollen wir eine Einzelstudie betrachten, die daneben ausgestellt ist. Wir sehen einen Krieger: er erinnert an den römischen Kriegsmann auf dem „Triumphzug des Germanicus" von Piloty, der die weissen Zähne blinken lässt. Worin gleicht Greiner Piloty? In der Verwechslung von Modellen mit Figuren. Worin übertrifft ihn Piloty? Im Sehen des Ganzen, in der Grösse des Gesichtskreises. Worin übertrifft Greiner Piloty? In der feineren Kultur. Piloty geht von ordinären Prinzipien aus, von schlechtem Kolorismus, theatralischer, seichtester Historienmalermanier — Greiner geht vom Zeichnen aus, von einer feineren Aesthetik. Er wird zeitweise durch Feuerbach angeregt (einer seiner Frauenköpfe ist wie eine Studie zur „Amazonenschlacht"), und hauptsächlich durch Klinger.

Greiners Arbeiten haben ein Trauriges: sie zeigen den Künstler entwurzelt. Ursprünglich ein nettes, kleinbürgerliches Talent, kam er durch den bewundernswertesten Fleiss dahin, Helden und nackte Frauen in Landschaften mit Hügeln, die von Göttertempeln gekrönt sind, zu zeichnen. Und ein solches Kleinbürgertum blieb doch in ihm, dass man, fast



A. OBERLÄNDEER, GOTIKER UND RENAISSANCIER



THOMAS THEODOR HEINE
PLAKATENTWURF: DIE ELF SCHARFRICHTER

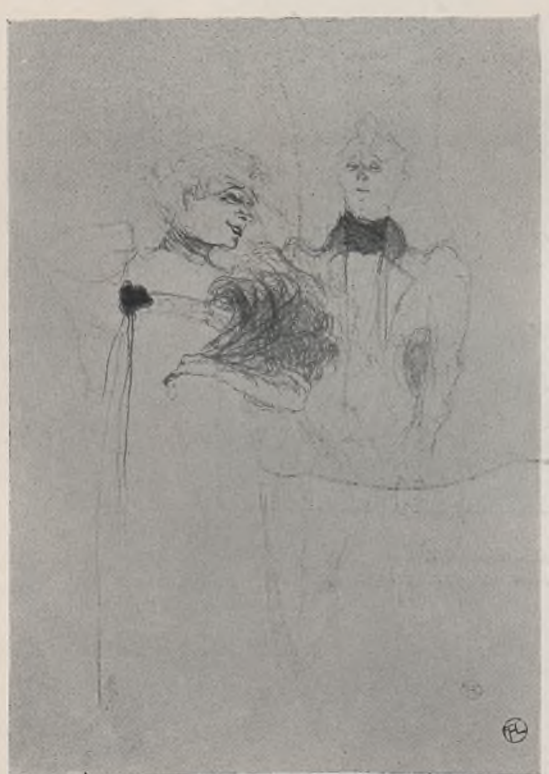
gerührt, in seinen römischen Landschaften Einzelstudien von Baum und Strauch verarbeitet sieht, die an Sachsen gemahnen!

Es hat zu gewissen Zeiten in der Litteratur, zu gewissen Zeiten in der Malerei, das hartnäckige Verlangen gegeben, bei kleinbürgerlicher Veranlagung klassisch zu werden. Eine von diesen Existenzen ist Otto Greiner.

*

Toulouse-Lautrec ist ein Genie. Er lässt auch an Klinger denken, insofern von Klinger eine sehr feine Bemerkung vorhanden ist. Klinger hat diese in seiner geistvollen Broschüre „Malerei und Zeichnung" ausgesprochen. Die Schrift handelt von dem Unterschied zwischen Malerei und Schwarzweisskunst, „Griffelkunst". Klinger sagt, dass Dinge, die über dem Realen sind, durch die Griffelkunst ausgedrückt werden können, durch Malerei oder durch Plastik aber nicht. Die Griffelkunst sei eben freier als Malerei und Bildhauerei. In dieses Grenzgebiet, das sich zwischen bildender und erzählender Kunst aufthun kann, führt uns Toulouse-Lautrec.

Er zeigt den *Anfang* eines Porträts der Brettlkönigin Yvette Guilbert. Und er zeigt sofort in diesem Bild eine Stilisierung des Gemeinen. So zeigt er die Yahne, eine von den vielen pariser Schauspielerinnen, in einem Gespräche mit Antoine und das Individuelle ihres Gesichts hat er bewundernswert, in wenigen Strichen herausgehoben. Bei der Sarah Bernhardt, die er lithographiert hat, sehen wir (was auf der *Nachbildung* der Lithographie allerdings nicht so hervortritt), wie Lautrec den Teint, das blondgefärbte Haar, den rotgeschminkten Mund, den ganz theatralischen Ausdruck hervorgebracht hat, und die dumme Trivialität der dicken Begleiterin, die in dem Phlegma, mit dem sie ihr „Entsetzen" zeigt, so ganz die Theatermittelmässigkeit, die sie vertritt, erkennen lässt. Kaum minder gut ist die Bartet, vom Théâtre Français, herausgekommen. Das Momentane in ihrem Ausdruck! Das Theatralische, Konventionelle



TOULOUSE-LAUTREC, MAD. LENDER UND BARON (LITHOGRAPHIE)



TOULOUSE-LAUTREC, MISS LOFTUS (LITHOGRAPHIE)



TOULOUSE-LAUTREC
LUCE MYRÈS (LITHOGRAPHIE)

erwähnt und nicht konventionell wiedergegeben! Ein Wunder von Beobachtung und einer Wiedergabe von innen heraus ist Luce Myrès. Der Ausdruck der von unten auf der Bühne Beleuchteten ist unübertrefflich wahr. Die Ausdrucksnuancen gleiten wie Schatten über alle diese Frauengesichter hin. *Das* ist die Magie in diesen Zeichnungen. Bei *Bildern* wäre dieses Momentane, so scheint es uns, nicht möglich gewesen... Und doch, wenn man eine Farbenlithographie der Mademoiselle Lender von Toulouse-Lautrec betrachtet, so ist das Momentane hier fast noch stärker zum Ausdruck gekommen.

Wenn er einen Typus darstellt wie die Mademoiselle Brandès, zweimal, auf der einen Lithographie mit Leloir und auf der andern mit Le Bargy, so fängt die Figur an zu leben. Aus den sehr wenigen Strichen entwickelt sich die ganze Vorstellung von ihr. Umgekehrt wie auf den Arbeiten von Greiner. Wir bemerken den stärksten Grad von Individualisierung. Die Gestalten von Greiner sind natürlich nicht Götter geworden. Sie sind auch nicht Modelle geblieben. (Und wären sie's geblieben — was interessierten sie uns.) Hingegen Toulouse-Lautrec hat moderne Menschen gegeben, manchmal in der verwischtesten Silhouette, — so Antoine, von hinten, diesen Schauspieler, den man immer von hinten sieht, — dennoch charakteristisch. Wenn er nur leise an ihn rührt, stellt er jeden der von ihm dargestellten Menschen bis zum Aeussersten dar; Yahne, die Kokette mit den blanken Augen; und dann beachte man das Lächeln; ist es nicht ein Lächeln, das nur unsere Zeit hat? Ist hier nicht eine Kunst, die an die der französischen Kleinmeister des achtzehnten Jahrhunderts heranreicht? Das Momentane einer Zeit wiedergegeben?

Es scheint uns, die wir von unserer Zeit sind und nicht die Wirkung von weither beurteilen können, dass Toulouse-Lautrec die französischen Kleinmeister des achtzehnten Jahrhunderts nicht nur erreicht sondern noch übertrifft.

❈

Steinlen ist eine mindere Begabung.

Wohlverstanden: eine mindere Begabung



TOULOUSE-LAUTREC, MAD. YAHNE UND ANTOINE (LITHOGRAPHIE)



TOULOUSE-LAUTREC, MADEMOISELLE LENDER (LITHOGRAPHIE)



THEOPHILE STEINLEN, LANDSCHAFT (LITHOGRAPHIE)

als Toulouse-Lautrec! Er ist, möchte man sagen, ein Journalist, während Toulouse-Lautrec Künstler ist. Er macht „Alles“. Er ist auf den Wegen Daumier's: in der Wäscherin mit den michelangelesken Formen und mit der heftigen Licht- und Schattenwirkung. Er ist „schottischer Landschafter“, wenn er eine Landstrasse wiedergiebt, mit bewegten Wolken und einem karrenschiebenden Ehepaar. Er „japonisiert“, wenn er ein kleines Laufmädchen mit blondem Haar, mit dem Schirm unterm Regen, den rechten Arm auf dem schwarzlackierten Modistinnenkasten, den Weg über die sturmgepeitschte Strasse nehmen lässt, während in der Ferne die Menge der Menschen im grauen Nebel halb verhüllt ist (ein tonig entzückendes Blatt). Er zeigt Neigungen à la Renouard, wenn er eine „moderne Frau“ mit rötlichem Haar in ihrem Salon, der mit Blumen gefüllt ist, zeichnet. Er enthüllt etwas von den Gaben des Zeichners Willette, wenn er die halbentblösste arme Mutter auf dem Fabrikhintergrunde, ihr Kind am Arm, zeich-

net. Er ist ein „reizvoller" Landschafter, wenn er, zwischen Cazin und Corot, den Gipfel von Montmartre in einer windigen Nachtstimmung wiedergiebt; etwas „Whistler", wenn er in feinem Silbergrau eine Passantin zeichnet, wie sie sich schürzt, während hinten ein Wagen rollt; etwas „Rops" in einem Blatt mit zwei Bäuerinnen an einem Fenster und einer Katze; etwas „Forain" in einem Aquarell von zwei Modistinnen auf der Strasse; etwas „romantische Schule von 1830" in einigen Lithographien seines Cyklus „chansons de femmes".

Und wann ist er er selbst, wird uns der Leser fragen? Teilweise immer, werden wir ihm antworten. Ueberall geht das fremde mit seinem eigenen, ein wenig flachen Wesen eine Verbindung ein. Doch vielleicht ist er am meisten er selbst im Einzelporträt. Man sehe seinen C. Randon, diesen Pariser, dessen Unruhe man zu fühlen glaubt, von dem man ahnt, dass er schlecht schläft und sehr regsam ist. Auch in einfachen und etwas akademischen Zeichnungen ist er er selbst: in den vier Mädchen im Strassenwind. Sehr viele seiner Zeichnungen dienen der mehr oder minder sozialistischen Ballade; hier ist er gut und eindrücklich. In den politischen Karikaturen, z. B. Angriffen auf die Engländer in Südafrika, dem Papst mit langen Fangarmen u. s. w. zeigt er sich Forain weit unterlegen, er zeigt nicht die Verve wie er. Witzig ist sein „Künstlercafé". Auch sein „Onkel Sarcey", — im Vordergrunde sieht man ihn, auf einem Sessel, auf den Parkettplätzen das junge Geschlecht; zweimal trifft man in dieser Gruppe den Kerntypus. Leider sind beide Werke, das Künstlercafé wie der Onkel Sarcey, etwas minderwertig gezeichnet.



THEOPHILE STEINLEN, WÄSCHERIN (ZEICHNUNG)

Die tüchtige Schulung, die dieser obzwar in der Schweiz geborene, doch durch Paris erzogene Künstler sich verschafft hat, bemerkt man an den zahlreichen mitausgestellten Akten. Auch sie sind Gegenleistungen zu Greiner! Alle aus einem Guss, sie sind nicht aus einzelnen Muskeln und Gliedern, voll Fleiss, zusammengestellt. Nur *zu* flüssig sind sie: man möchte sie etwas weniger leicht wünschen; sie sind ein wenig blasiert gemacht; im Ganzen good average — keine Meisterleistungen.

Diese drei Künstler nahmen so in Anspruch,

dass wir von den übrigen Künstlern nur im Vorübergehen etwas sagen können. Jean Veber ist ein elender Karikaturist. In zwei Lithographien fallen plumpe zu helle Frauenkörper unangenehm auf und eine im Ganzen zu derbe Komik. Das Talent Léandres ist weit ergötzlicher, heiterer und angenehmer.

Der wenn auch geschickte Lunois wird überschätzt. Seine Arbeitsweise entbehrt der Feinheiten der Kunst und nähert sich zu sehr dem „métier"; ein Blick von seinen technischen Leistungen in farbigen Lithographien, deren Themen aus Spanien geholt sind — auf das farbige Blatt Toulouse-Lautrecs: die Mademoiselle Lender, lehrt, was Kunst, was Handwerk ist. Maurin in dem Blatte „das Bad", das ebenfalls eine Farbenlithographie ist, wirkt angenehmer als Lunois.

Bei Puvis de Chavannes glaubt man aus der Lithographie mit einer in einer Landschaft sitzenden Figur Luft zu atmen, so ursprünglich ist sie gezeichnet. Carrières Kunstweise eignet sich ungemein für die Lithographie. Somoff, dieser entzückende Russe, giebt in dem Aquarell „der Dichter und die Muse" eine reizende Probe seiner Kunst. Heine ist glänzend vertreten: mit einer Jungfrau, die mit einer grünen Giesskanne neben einem Ritter in mattgoldenem Harnisch steht, vor einem Rosenbusch. Das Blatt ist köstlich, voll Feinheit des Geschmacks und exquisiten Farbengefühls. In einer tragischen Scene entfaltet Heine ebenfalls seine grosse Begabung. Dann bewundert man unter seinen Naturstudien eine besonders: ein eleganter Backfisch. Hier sind die Hand und der Ausdruck in den Augen und die sprechende Bewegung herrlich. Ein originelles Talent ist Strathmann, prächtig, üppig, voll Schnörkeln.

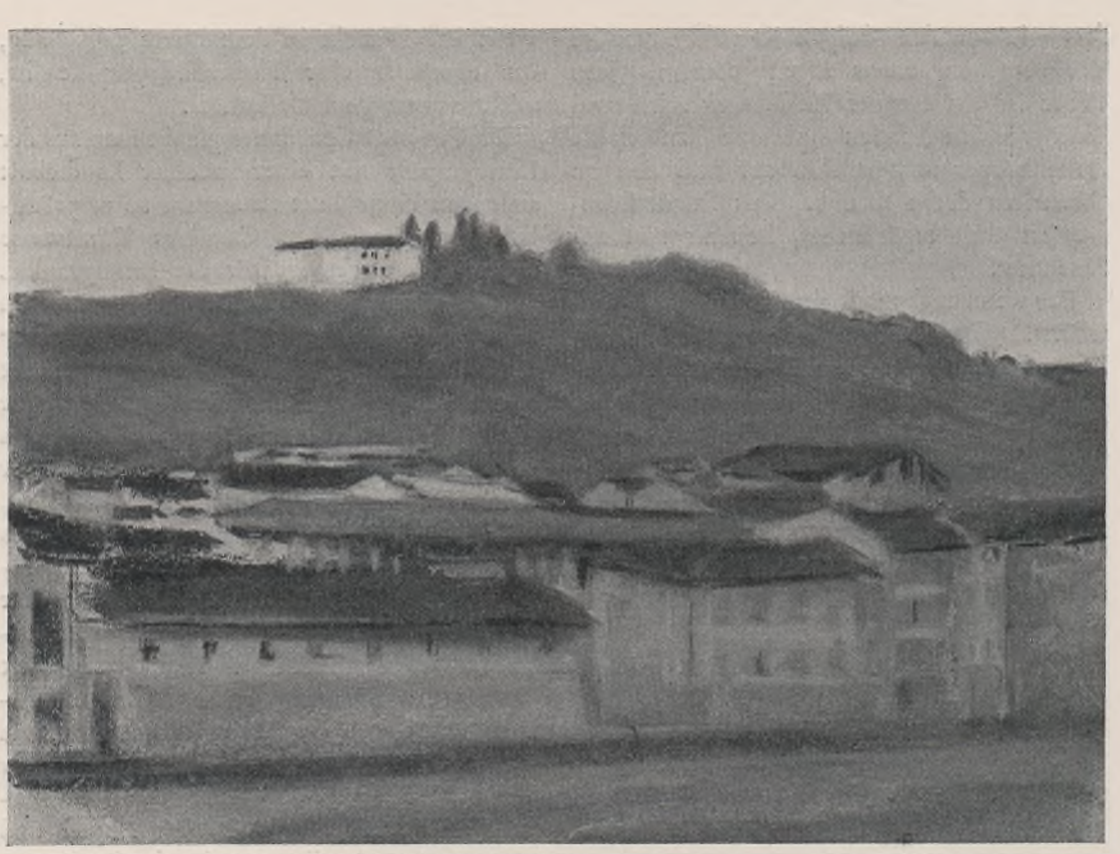
Bei Habermann freut man sich, der Studie eines nackten kleinen Mädchens zu begegnen, in der man endlich einmal wieder nicht den Virtuosen, sondern einen einfachen Künstler walten sieht.

Glänzend sind alle Humoristen vertreten, der ausserordentliche Oberländer, der witzige Kirchner, die guten Zeichner des „Simplicissimus" und der „Jugend", hervorragend Georgi.

Liebermann hat u. a. zwei Pastelle aus Italien ausgestellt. Der Ansicht, dass ein Kunstwerk nichts als die Wiedergabe von Form und



THEOPHILE STEINLEN, MÄDCHEN IM STRASSENWINDE (ZEICHNUNG)



MAX LIEBERMANN, STUDIE AUS FLORENZ: MONTE OLIVETO (PASTELL)

Luft in vorzüglicher Weise zu erreichen brauche, wird durch diese Arbeiten insofern widersprochen als der Monte Oliveto auch eine eindrückliche Linienführung hat und so viel schöner ist als sein vorzügliches Gegenüber, wie er es durch die Schönheit seiner Linie überragt. Von Hofmann, Leistikow, Corinth, Dora-Hitz, Paul Baum, Käthe Kollwitz sind sehr gut vertreten. Ein neuer Name macht sich bemerkbar: Heinrich Zille.

Zorns bekannte Blätter erfreuen, auch Larsons unbekanntere; der Prinz Eugen von Schweden zählt zu den guten Landschaftern; die Meisterschaft Swans in einem Löwinnenhaupt wird bemerkt. Von Veth sieht man die vortrefflich gezeichneten Lithographien.

Wenn man von dieser Ausstellung Abschied nimmt, die sehr viel interessanter ist als der vorjährige erste Versuch, hat man aber noch einen Vorzug, den sie hat, zu erwähnen vergessen: man kann in ihr so hübsch allein die Sachen sehen, wird nicht durch seine Mitmenschen im Sehen gestört. Zeichenausstellungen sind sehr unpopulär und die Berliner gehen nicht hinein, — was ihrem Kunstsinn nicht allzuviel Ehre macht. Denn Zeichnungen sind, ganz abgesehen von der Ehrlichkeit, die nach Ingres in ihnen liegt, auch, und gerade in der modernen Kunst, das Interessanteste der Kunst, ihr Nerv. Wer die Zeichnung sieht, kennt, sofern die Zeichnung intensiv ist, schon das Gemälde.

Einige wollen allerdings behaupten, es gehöre auch etwas Phantasie dazu, um Zeichnungen zu geniessen. Wir glauben das nicht. Wir haben von Zeichnungen vielmehr den Eindruck, als ob sie, um einen Vergleich anzuwenden, Tabletten wären — jene neuen Nahrungsmittel in komprimierter Form, welche geeignet sind, Diners zu ersetzen. H.



MAX LIEBERMANN, STUDIE AUS FLORENZ (PASTELL)

TURNER UND AUBREY BEARDSLEY.

SOBALD ausserordentliche Künstler über Künstler sprechen, ist es bemerkenswert; sie übertreffen die „richtigen" Meinungen, ebenso wie ausserordentliche Gemälde in den Geist der Kunst selbst dann einführen, wenn sie Fehler haben. Die Fehler gehen aus dem Begnadetsein des Künstlers hervor; wer den Künstler liebt, wird ihn auch in seinen Uebertreibungen lieben und lernt durch ihn unsagbare Dinge. In glänzender Weise hat Ruskin, der, obzwar Schriftsteller von Profession, doch gleichfalls ein Künstler war, der sich in Uebertreibungen erging, gesagt: Michelangelo und Turner waren Gegenpole und die beiden grössten Künstler jeder in seiner Art, der eine der grösste Monumentalkünstler, der andere der grösste Landschaftsmaler. Er hat sich geirrt. Derartiges Generalisieren führt notwendig einen Mangel an Feinheit des Urteils herbei. Er hat jedoch in grossen Strichen gezeichnet und sein Urteil wirkt anschaulich. Aber wunderbar hat andererseits der geniale Zeichner Aubrey Beardsley den englischen Landschaftsmaler charakterisiert — ebenfalls mit paradoxen Mitteln. In einer Novelle hat Aubrey Beardsley dies Kunsturteil über Turner niedergelegt. Zauberhaft geschrieben ist sie. Beardsley zeigt den Helden seiner Novelle in einer Morgenstunde, den sonderbar gemusterten Betthimmel anblickend und seinen Ideen nachhängend. Nachdem er erzählt hat, an was alles sein bizarrer Held in diesem Augenblick denkt, an lauter schöne, anmuthige und interessante Dinge, fährt Aubrey Beardsley, der sich mithin nicht allein zum Novellisten sondern auch zum Kritiker geeignet zeigte, in seiner Erzählung fort:

„Er dachte auch an den Claude Lorrain in Lady Delaware's Sammlung, das Hauptwerk eines anbetungswürdigen und unfehlbaren Meisters,



DORA-HITZ, MUTTER UND KIND (ZEICHNUNG)

der mehr als irgend ein anderer Landschaftsmaler uns von der Atmosphäre unserer Städte frei und uns vergessen macht, dass das Land zuweilen schon steif, langweilig und ermüdend sein kann. Es scheint fast unglaublich, dass man Claude jemals in ungünstigem Sinne mit Turner, dem Wiertz der Landschaftsmalerei, verglichen habe. Corot ist sein einziger ebenbürtiger Rival, doch verdunkelt oder ersetzt er Claude Lorrain nicht. Ein Corot'sches Gemälde ist wie ein zartes lyrisches Gedicht voll Liebe und persönlicher Aussprache; während eine Landschaft von Claude an eine vornehme, gedankenschwere Ekloge erinnert."

Eine feinere Bemerkung als der Vergleich von Turner mit Wiertz, dem belgischen Gernegross, ist selten gemacht worden. In der Verurteilung Wiertz' ist sich alle Welt einig, in der Geringschätzung Turner's ist man sich so wenig einig, dass Aubrey Beardsley gewiss der Letzte gewesen sein würde, der den Vergleich mit Wiertz ernstlich aufrecht gehalten hätte. Dennoch fühlt man, wie etwas Treffendes in dem Worte liegt. E. L.



F. VALLOTTON, SYMPHONIE (HOLZSCHNITT)

DIE KUNST IN DER STRASSE

VON

FELIX POPPENBERG

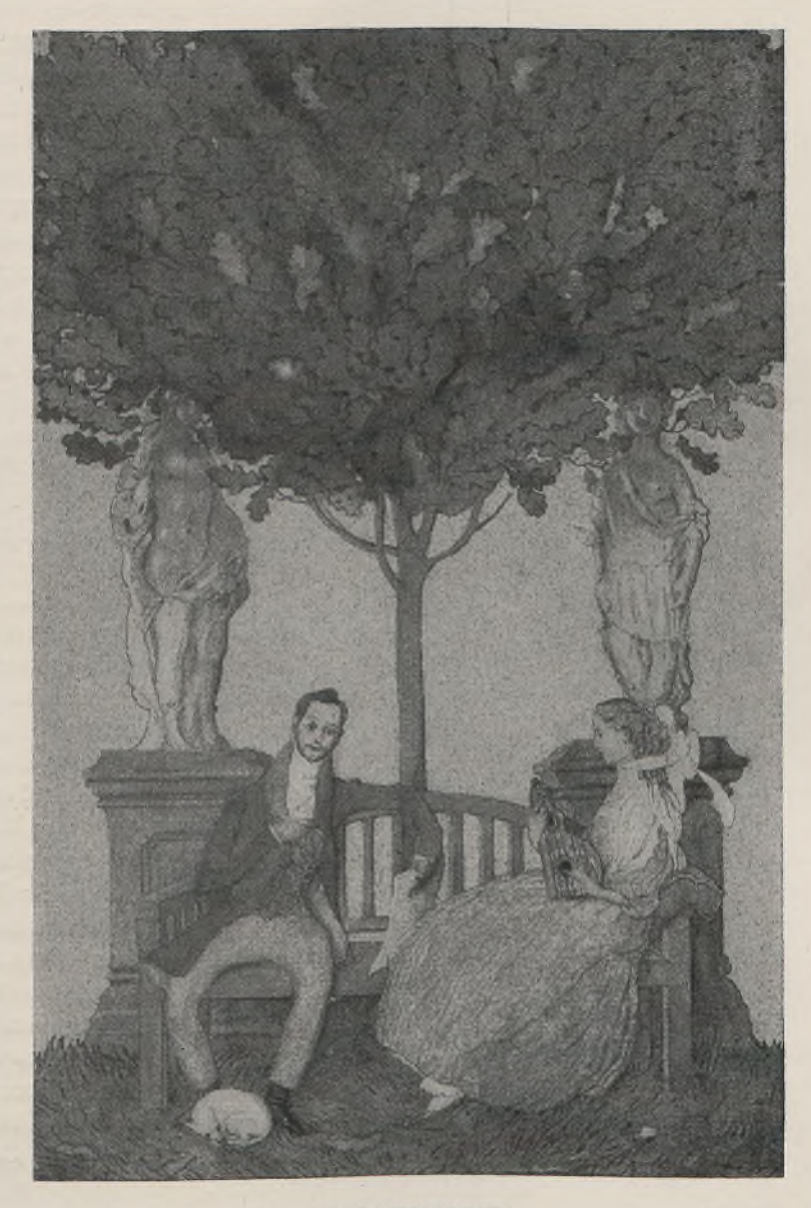
DEN Beobachter moderner Geschmacksbewegung reizt es, einmal die Anregungswellen zu verfolgen, die aus den Ateliers und den Kunstsalons in die Oeffentlichkeit der Strasse landeten, einmal darauf zu achten, welche Lebenszusammenhänge sich das eroberte, was wir mit einem sehr provisorischem Hilfswort „Moderne angewandte Kunst“ nennen.

L'art dans la rue, oder, um vorsichtiger von dem etwas irritierenden Wort Kunst abzusehen, das Mitgehen mit gewissen freilich von den Künstlern stammenden Geschmackstendenzen findet man charakteristisch im Bild der Läden. Ich meine hier nicht einmal van de Veldes Werk, der einigen Firmen ausserordentlich gelungene Rahmen geschaffen und dabei natürlich programmatisch deutlich seine Prinzipien zum Ausdruck brachte, oder Messels Lösung der Bazar-Architektur. Symptomatischer als solche Einzelerscheinungen ist zur Erkennung der allgemeinen Konstellation der Normaltypus, der sich jetzt ausgebildet.

Dieser moderne Laden ist keine eingebaute Klause mehr, sondern ein freier Glaskasten, ein lichter Schauraum, dem seine Konstruktion aus riesigen rund gebuchteten Scheiben, gefasst in breite polierte Metallbänder, zur Schmuckwirkung wird. Solch Laden zeigt, wie gewisse für modernen Geschmack leitende Grundmotive sich durchgesetzt haben: das Verschmähen des zufälligen sekundären aufgesetzten Ornaments, Vermeidung von Stilmaskerade, das Sichtbarmachen konstruktiver Funktionen, das Betonen der Materialien und ihres organischen Zusammenwuchses. Um den Wandel der Anschauung sich klar zu machen, muss man daneben einen Laden aus der früheren Periode des Ornaments um jeden Preis stellen, der als Hintergrund für das Konfiturenschaufenster und für die Verkaufshalle Pannellierung prunkvoller Holzbildhauerei



THEOPHILE STEINLEN, PORTRÄT: C. RANDON (ZEICHNUNG)



CONSTANTIN SOMOFF
DER DICHTER UND DIE MUSE (AQUARELL)



CARL LARSON, VATER UND KIND (RADIERUNG)

mit Maasswerk, Zinnen und Türmchen und heraldischen Schildereien wählte, als handelte es sich um ein Refektorium oder einen Rathaussaal. Dieselbe Zeit erzeugte das, die die Warenhäuser der City als gotische Dome und die Restaurants als düstere Raubritterburgen züchtete. Ein präziseres Erkennen der Aufgaben und ein organischeres Ausgestalten aus ihren inneren Bedingungen ist jetzt zu beobachten, man geht nicht mehr mit dem fertigen Ornamentschatz an die Dinge heran und frisiert sie, sondern möglichst voraussetzungslos prüft man, auf was es ankommt bei einem jeden Thema. Aus seinen Wesens- und Zweckbedingungen gewinnt man das, was zu seiner Zier sich eignet, und das Ziel ist nicht der blendende Effekt, sondern der Eindruck des richtig Gewachsenseins.

Die Künstler, die sich dem Gewerbe zuwandten, haben das Gefühl für organisches Anschauen neu geweckt, und was vor fünf Jahren noch artistische Reinkultur einzelner Amateure und Salons war, hat breite Ausdehnung gewonnen. Nicht zu verkennen ist mehr das Streben nach wählerischer Vereinfachung, Zweckbetonung, Freude an der Wirkung des sachlich dargebotenen Materials, Neugewinnung einer Ornamentik, die nicht aus dem Stilatlas stammt, sondern aus dem Studium natürlicher Nuancen, der Strukturen von Pflanzen, der Abtönung von Blütenkelchen, des Maserungsspiels der Hölzer, des Geäders der Blätter, des Craquelés der Rinden.

Dass neben der „reinen Lehre" ein Heer von Zerrbildern läuft, dass (bei Modegeschäften kann man das besonders häufig beobachten) vielfach ganz missverstandene Motive aufgenommen werden, dass die Aeusserlichkeiten der langstieligen Lilien und die excentri-

schen Verrenkungen vergewaltigter Linien Trumpf werden, ist nicht verwunderlich. Jede Bewegung, die im Vordringen ist, zeugt falsche Propheten und unfreiwillige Karikaturen.

Neben den Karikaturen aber bieten sich auf unseren Strassen schon jetzt manche Einzelerscheinungen, die auf dem modernen Boden entstanden und die gut illustrieren, auf was es denen von heute ankommt.

Manche Kodakläden mit farbigen Verglasungen, dem glatten naturfarbigen Holzpanneel, den blanken Kupferfriesen sind modern in der Art, wie sie Holz, Metall und Glas auf die stoffliche und koloristische Wirkung mischen und dabei jedes Material peinlich seine Eigenart bewahren lassen.



ANDERS ZORN, MARGIT (RADIERUNG)

Modern sind einige Ladenthüren, die dem wie ein Wintergarten herausgebauten und bedachten Schaufensterglashaus angegliedert werden, blinkend von geschliffenen Scheiben und Metallfassung, und dieser Metallrahmen wächst sich in gross geführten Linien zu wuchtig und energisch gebildeten Griffen und Handhaben aus.

Modern ist die neue Einkleidung, die ein Juweliergeschäft der Friedrichstrasse zeigt, in der luxuriösen Einfachheit der glatten Granitplatten, und in der ornamentalen Verwertung der Schrift. Als Zierat — und es ist der einzige Zierat — liegen die Buchstaben der Firma in matt schimmernder Bronze, in der Farbe moderner Goldpatinierung auf dem Stein. Der künstlerische Buchschmuck hat hier Pate gestanden, die Lettern in ihrer welligen Rundung haben ähnlich wie die Eckmanns den Reiz des Geflossenseins.

Eine ganz andere Wirkung der Schrift auf dem Stein kommt dabei in die Erinnerung.

In der Rue Royale, nicht weit von Maximes, ist ein vornehmes Möbelmagazin, natürlich Louis XV. und Louis XVI. Die Pfosten sind mit Marmor verkleidet, in monumentalen Versalien stolziert die Schrift und goldene Medaillen sind eingelassen wie alte Siegesmünzen. Gegen dies Pomphafte antiken Triumphbogenstils wirkt das raffiniert schlichte nur auf den viereckigen Kastenschriftsatz komponierte berliner Letternornament, wie eine ins Plastische umgesetzte Studioannonce.

Modern sind einige Warenhausautomobile im Yachting-Style, bei denen man an Maupassants Wort denkt: der Luxus einer Yacht liegt im polierten Holz, erhellt durch das Kupfer der Schlüssellöcher und Beschläge, durch all den hellen freudigen Metallglanz.

Die Architektur dieser Auto-

mobile hat zwar immer noch nicht das Vorbild eines Wagens, dem die Pferde ausgespannt sind, überwunden, aber der Wagenkasten aus matt-gelben schmalgefugten und dadurch in der Fläche bewegten und belebten Holzwandungen, das schön zum mahagonifarbenen Holzton stimmende polierte Messing der breiten Rahmenbänder, der durchbrochenen Dachgalerie und der frei bewegt ausstrahlenden Thürangeln, die in die Ecken mit starker Vergitterung und kräftiger Verglasung eingebauten Laternen, in der Energie ihrer Montierung an Schiffslichter und Kajütenfenster erinnernd, diese ganze Komposition giebt ein gutes Beispiel moderner Zweck- und Materialästhetik.

Auch die Hochbahn zeigt Elemente moderner Formensprache. Ein Lieblingsmaterial der neuen angewandten Kunst, die glasierte Kachel, die in Paris schon lange für Bauzwecke dienstbar gemacht worden ist, wurde in ihrer praktischen und dekorativen Verwendung hier zum erstenmal bei uns in der Architektur benutzt. Neben dem Glas wirkt die Kachel besonders organisch in dem Gerippe des Eisengerüstes. Ausserordentlich gelang der zierliche Stationspavillon auf dem Wittenbergplatz mit den grauvioletten Kachelwänden, die durch ihr flammiges Spiel der eigenen Fläche ruhevoll ausgeglichene Bewegung geben und so ohne Hilfsfaktoren sich selber schmücken; mit der in natürlich geschwungenen Linien geführten grünen Kathedralverglasung; mit dem überragenden, das Gefühl der Bedachung gut ausdrückenden Giebelhelm, in den das Eisengerüst sich auswächst, sichtbar in allen Funktionen des Stützens, Klammerns, sich Beugens und Wiederaufstrebens.

Und manche Motive der Eisenbehandlung: das schlichte Ornament der Spirale in den Gittern, das aus der technischen Vorstellung des gerollten Eisenbandes kommt und ein richtiges Materialmotiv ist, ferner die geschwungene „belgische" Linie der Eingangsüberführungen mit der aus ihrer Bewegung organisch sich auswachsenden Umrahmung für die Laternen — eine Linie, die in Eisen eigentlich materialrichtiger wirkt als in Holz —, sie bekennen klar, in welcher Zeit sie entstanden und



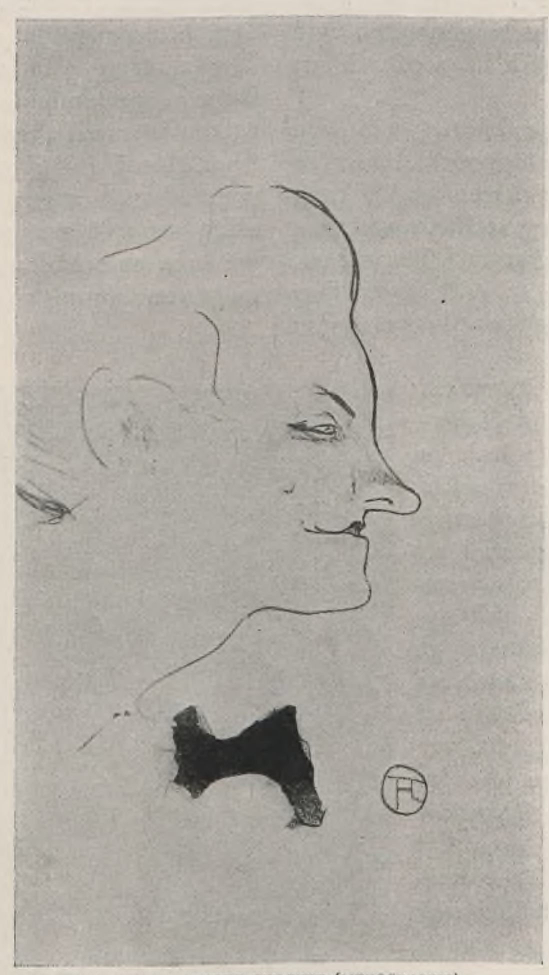
TOULOUSE-LAUTREC, SARAH BERNHARDT IN PHÄDRA (LITHOGRAPHIE)

sie haben Anregendes zu sagen von neuen Vorstellungen und neuen Wünschen.

✻

Symptome eines Neuwerdens, die deutlich zeigen, dass die Bestrebungen der angewandten Kunst nicht isoliert in der Kaste blieben, sondern aus Ateliers und Studios der Amateure herausgehen, weiteren Lebenszusammenhang zu gewinnen, lassen sich in der eifrigen Aufnahme durch die Industrie erkennen.

Grossgeschäfte, deren Vergangenheit keinerlei künstlerische Neigungen, ja nicht einmal ausgesprochene aparte Geschmackstendenzen aufzuweisen hat, nehmen in ihre Lager die kunstgewerbliche Produktion auf. Neben der Fabrikbestellung spielt der Auftrag an den Künstler eine für deutsche Verhältnisse ganz neue Rolle. Und nicht — darin liegt eben der Lebenszusammenhang — handelt es sich um Luxusobjekte dabei, sondern um Gebrauchswaren. Seidenhäuser haben den Ehrgeiz, sich Monopolmuster von van de Velde, Mohrbutter, George de Feure entwerfen zu lassen und der Begriff des „Signé“ gewinnt für Dinge, bei denen sonst Anonymität absolut gebräuchlich war, Affektionswert.



TOULOUSE-LAUTREC, YVETTE GUILBERT (LITHOGRAPHIE)

Leistikowsche und Eckmannsche Tapeten sind schon in Geschäften, die vordem für den Dutzendgeschmack arbeiteten, ein ständiger Artikel.

Verkäufer, die fassungslos und beleidigt

waren, wenn man die Muster der deutschen Teppiche zu wirr und zu grell fand, zeigen jetzt stolz und selbstbewusst die Eckmannteppiche und erzählen, dass auch die Velvets und Cretonnes nach den Entwürfen von Künstlern dekoriert sind. Wirtschaftsmagazine führen Gläser von Behrens, Olbrich und Christiansen. Und eben hat ein grosses Warenhaus gleich zwölf Künstler geworben und ihnen Platz geschaffen, sich in Interieurkunst auszuleben.

In allen Gewerbebetrieben, von den Juwelierwerkstätten, den Schneiderateliers bis zur Druckerei lässt sich leicht die Wirkung künstlerischer Befruchtung verfolgen und trotz Missverständnissen, falscher und äusserlicher, deplazierter Nachahmungen, darf ein gewisser Fortschritt in der Geschmacksreinigung erkannt werden.

Auch regt sich, was immer ein Zeichen des Reifens und Sicherwerdens ist, der Mut einfach zu sein, die Dinge durch sich selbst wirken zu lassen und damit auch die Erkenntnis, dass Material an sich schöner sein kann, als wenn ihm ein unorganisches billiges „schmückendes" Motiv hinzugefügt wird. Es giebt jetzt doch auch bei uns, um nur einige Beispiele zu notieren, glattes Metallgerät, vor allem glatte Silberwaren, die das gepresste und gestanzte Ornament verschmähn und nur durch das spielende Licht ihrer Fläche wirken, und, was man früher sich mit Energie erkämpfen musste, die glatte einfache Rahmenleiste, deren Schmuck die schön gebeizte Holzstruktur ist, bekommt man jetzt überall. Früher glaubte man Linoleum zu schmücken und zu steigern, wenn man Mäanderborten darauf druckte, Renaissancegrotesken oder persische Teppichmuster, heut ehrt man die Anspruchslosigkeit des Gebrauchsstoffes, dem Motive aus prunkvollen Stilen nicht anstehen, und hält es einfarbig oder dekoriert es mit schlichten scheinbar zufälligen naturalistischen Effekten, mit abgetönten Tupfen oder Maserung. Ich schreibe das nicht als Enthusiast, der verkünden will, wie herrlich weit wirs gebracht. Mir erscheinen diese „Lebenszusammenhänge", die ich hier flüchtig skizzierte, recht bescheidene Anfänge, und eine Zeit, in der man das schon anerkennen muss, dass Linoleum nicht mehr allgemein wie ein Gobelin oder ein Seidenteppich dekoriert wird, ist von künstlerischer Kultur noch recht fern. Aber eine Regung reinlicheren Geschmacksverständnisses, das so lange in der Masse absolut verschollen war, fängt jetzt auch im weiteren an schüchtern aufzuleben und verlangt von Chronisten eine Bestätigung.

❀



LOUIS CORINTH, LITHOGRAPHIE

Selbstverständlich erscheint es heute, dass das Plakat von einem Künstler entworfen wird und die Säulen bieten nun statt platter süsslicher und flauer Clichémanier Edmund Edels lustig abgestimmte Spiele farbiger Flächen.

Unser ganzes Reklamewesen bekommt ein artistisches Caché. Die Annoncen in unseren Kunstzeitschriften bieten im Arrangement des Letternbildes, in der Gruppierung der Schrift auf Flächenwirkung manchmal ausserordentlich feine und ästhetisch vergnügliche Beispiele einer Schwarz-Weiss-Kleinkunst.

Das Interesse für künstlerisches Arrangement erstreckt sich auf die Auslagen der Schaufenster. Bei einem Wettbewerb, der neulich stattfand, betonten einige Geschäfte ausdrücklich, dass ein Maler ihre Dekoration geleitet habe. Die Resultate der künstlerischen Schaufensterbehandlung sind nun allerdings noch gering. Wenig sind die Vorgeschrittenen, die aus der Eigenart ihrer Ware die dekorative Note holen: Blumen und Stoffe auf Farbenstimmung als praktisch angewandte Whistlersche Symphonien komponieren, Komfort- und Gebrauchsgegenstände impressionistisch leicht ungezwungen hinstellen, als habe sie der Besitzer aus der Hand gelegt; wenig sieht man, die die Bühnenkunst ihres kleinen Welttheaters taktvoll beherrschen und unterscheiden, ob für ihre Objekte der Schauraum besser als ein Grossinterieur etwa als Toilettenzimmer mit einem Trousseau oder mehr intim, in künstlicher Verkleinerung als Vitrine eines sammelnden Amateurs mit Schmuckwerk und Statuetten zu gestalten sei. Wenig sind die Vorgeschrittenen, die die japanische Weisheit der sparsamen Raumfüllung erkannten und statt der Häufung und der Massen-Schichtung Auslese und suggestive Placierung pflegen, die es verschmähen, mit ihrem Lager zu prahlen und statt dessen mit wenigen Stücken (Doucet in der Rue de la Paix giebt ein gutes Beispiel) eine reservierte Probe des Geistes und des Geschmacks liefern, der in ihrem Betrieb massgebend ist.



ANDERS ZORN, AM PIANO (RADIERUNG)

❊

Die Kunst in der Strasse ... man kann sie jetzt auch Abends geniessen in der Reklameillumination auf den Dächern der Hauptstrassen zwischen den Telephondrähten. Der erste Eindruck dieses „Art du feu" auf den pariser Boulevards, der Cheretsche farbig flutende Schriftwellen in das dicke Grau der Luft goss, gab voll jene Stimmung Charpentierscher Grossstadtphantastik: ville de lumière.

Die Instrumentationskunst, die Polyphonie changierender Farbenmischungen, die auf den Lichterfesten des Chateau d'eau der Ausstellung als l'art pour l'art entzückte, trat hier als angewandte Kunst ins

Leben, umspielte mit ihrer Magie die Realitäten der Parfüms, der Seifen und der Konfituren.

Nun malt sich auch auf unseren Wolken solch Farbenspiel. Technisches Raffinement in der Behandlung des elektrischen Lichtes ergiebt aparte Reize einer ganz weich sich wandelnden Koloristik: Farbennuancen, die sich verschleiernd überfliessen. Wie Ueberlaufeffekt wirkt das oder wie die gleitende Phantasmagorie der Loie-Fuller Serpentinen. Und auch formale Reize erscheinen. An der Weidendammerbrücke spielt allabendlich ein japanisches Ornament in der Luft. Ein farbiger rotierender Kreis, wie ein Lampion, und ihn flankierend eine Leiste kraus geschnörkelter Buchstaben. Dekorative Variétés in den Wolken: Also spielen sie Theater, spielen ihre eigenen Stücke . . .



PUVIS DE CHAVANNES, HIRTIN (LITHOGRAPHIE)



MAX LIEBERMANN GEZ.

CHRONIK

BERLIN

Es ist vielfach in Vergessenheit gerathen, dass im Jahre 1859 Herman Grimm in einer Broschüre sich über das Unwesen der berliner Akademie oder, um gerechter zu sein, der Akademien, ausgesprochen hat. Die Schrift erregte ihrer Zeit Aufsehen und der damalige Minister von Bethmann-Hollweg war mit dieser Broschüre sehr einverstanden. Hauptgesichtspunkte der kleinen Schrift, welche mit den nichtprophetischen Worten schloss: „Heute ist die Macht dieser Anstalten *vorüber*", waren, ob eine Anstalt, in der von Staatswegen junge Leute zu Künstlern gemacht werden, eine Möglichkeit sei; ob ferner der Staat von einer Art des Malens erklären könne: *diese* Art zu malen, ist die richtige, normale. Grimm erklärte weiter, der Staat habe überdies nicht einmal ein Recht, ein derartiges Unternehmen zu führen. Er bilde Beamte, Offiziere, Ärzte aus: er brauche sie und ihnen könne er sagen: dient mir in der Weise, wie ich es verlange. Aber wenn die Künstler fertig erzogen wären, was solle dann mit ihnen geschehen? Prämien und Unterstützungen bekämen sie freilich, auf Grund eines bureaukratischen Prüfungswesens; doch die Unwahrheit des Verhältnisses zwischen Staat und Kunstjüngern werde dadurch nur um so schlimmer. Der Staat dürfe keine verführerische Zukunft denen vormalen, die er später naturgemäss im Stich lassen müsse. Der Staat dürfe überhaupt nicht etwas so Grundfalsches als wahr hinstellen, dass Kunst lehrbar sei und auf diesen falschen Satz eine öffentliche Anstalt begründen.

✲

Kunstgewerbe.

Die grau-ehrbare Akademie Unter den Linden erlebt, ehe sie in Frieden eingeht, noch einen bunten Stilkarneval, und da Anton von Werners Korporalstock hier nicht mehr regiert und das Haus vogelfrei ist, leben sich hier allerlei künstlerisch-dekorative Launen aus, dass die Wände wackeln. Ja sie stürzen sogar ein und neue wachsen auf, goldgeädert, und weisse Stäbchenarchitekturen; die strenggezogenen Räume verschieben und wandeln sich pittoresk; luftiger Wiener Sezessionsfrühling blüht unter den Augen des Alten Fritz. Diesen farbigen Kehraus hat der Verein für „Deutsches Kunstgewerbe" insceniert. Er wollte in einer Kollektivausstellung Dokumente berliner dekorativer Kunst zeigen. Eine Summe grosser opferfreudiger Arbeit steckt in dem heiterfestlichen Bild dieser Architekturmetamorphose und bester Wille, dem neuen Geist zu dienen. Doch der letzte Eindruck bleibt: es ist keine Kunstgewerbeausstellung, sondern eine Gewerbeausstellung, in der auch Künstlerisches sich findet. Und die Kritik dieses Ensembles – deren wissende und erfahrene Leiter sich über die Schwächen dieser Veranstaltung nicht erst von dem Referenten belehren zu lassen brauchen – steht selbsterkenntnisvoll gleich auf der ersten

Seite des Katalogvorworts: „diese engere Ausstellung ist nur durch die Opferwilligkeit der Mitglieder möglich geworden, wodurch dem künstlerischen Wollen im einzelnen Schranken gesetzt waren.“ Die „opferwilligen Mitglieder“ sind die industriellen Firmen. Sie waren die Gebenden und sie konnten sich also nach ihrer Façon äussern. Eine strenge nach europäischem Masse schaltende Kontrolle scheint nicht gesichtet zu haben. So entstand eben eine brüderliche Vereinsdemonstration, die für ihre künstlerisch recht undankbaren Voraussetzungen noch erstaunlich viel Einzelgut enthält, die aber in ihrem zwitterhaften Gesamtbild für die Entwicklung unserer dekorativen Kunst ziemlich bedeutungslos bleibt.

Sich über Missratenes zu moquieren, — das ungefüge in seinen Formen sinnlose Holzpaneel mit dem Dürerrelief, die kindische Fontaine lumineuse für den Hausgebrauch böte Grund genug — ist billig und unproduktiv; und langweilig ists, das viele Gleichgültige aufzuzählen: die Intérieurs der Möbelfirmen, die alte Stile kopieren oder schüchtern neuen folgen, das barocke Tändelwerk und Zusammensetzspiel des Muschelbrunnens, der wenn er moosig, von der Zeit patiniert uns in der Villa d'Este oder im Giardino Boboli erscheint, malerisch voll Stimmungsreiz wirkt, aber frisch säuberlich aufgebaut in einen modernen Garten verpflanzt, charakterlos und frostig ist. Ich habe auch im optimistischen Gedächtnis viel von den „Gegenbeispielen“ vergessen und will lieber aus der Flucht der Erscheinungen einiges Positive und Anregende notieren. Grenanders Metallarbeiten: ruhige grosszügige Kronen, glückliche Variationen der Moscheeampeln, rundreifig, behelmt, unten mit einer Schlussplatte aus Eisglas, die das Licht der eingeschlossenen elektrischen Birnen mild gesammelt durchleuchten lässt; wuchtige Thürgriffe von organischem energischem Wachstum.

Gute Kacheln von ausgeglichener, abgetönter Koloristik.

Anna de Beaulieus Stickereien von nicht gewöhnlicher Delikatesse.

Alfred Mohrbutters Kostüme (von Gerson und Paula Winkler ausgeführt), die endlich zeigen, dass die „Reformtracht“ nicht notwendig rettungslos vom Farbengeschmack verlassen zu sein braucht. Dieser Künstler benutzt mit feinem und sicherem Verständnis die spielende Fläche der gleitenden Kleider zu koloristischen Etuden, und in der Kombination des Chiffon, des Pelzwerks, des welligen Zibeline, eines Besatzes aus Seidenhaaren in den weichen Farben des Pastells und der Schmiegsamkeit zarten Vogelgefieders beweist er Materialraffinement.

Schmuz-Baudiss' neue Arbeiten für die Porzellanmanufaktur. Ich finde zwar nicht, dass sie das Gelungene seiner früheren Stücke übertreffen, aber unter der staatlichen Keramik fallen sie jedenfalls als originelle und geschmackvolle Objekte auf. Doch sind es weniger die Gefässe mit landschaftlichem Dekor oder mit Reliefverzierung als die rein auf Farbe gestellten, die die ehrenvolle Erwähnung verlangen. Die einfachsten, die in unmerklichen Übergängen sich abtönen in wolkigen Tinten, sind die schönsten. Die Unterglasurmalerei ist hier auch um einige Nuancen bereichert, so um ein mattes Pfirsichrosa. Die Kopenhagener haben das nicht, aber bei George du Feure, dem dekorativen Charmeur Bings, der jetzt auch Keramik macht, findet sich dieses rosa neben blassgrün und dem samtigen Lachston.

Das interessanteste der Ausstellung sind die Schmuckphantasien, die Herr von Cranach ausstellt. Keine Stilreiterei herrscht hier und kein Modetum; in gutem Sinne modern ists, wie der Komponist dieser Stücke ganz untheoretisch mit lebendigem Griff und Blick für das Wesentliche der Dinge, sich von seinem Material anregen und entzünden lässt. In der Vorliebe für Email und Patinierung, für absonderliche Perlenformationen, für das ausgesprochen Malerisch-Koloristische im Schmuck (gegen die Einseitigkeit des zeichnerischen Linienprinzips) zeigt sich Abhängigkeit von der Laliquegegend. Die Kuriositäten der Natur werden benutzt, ihre scherzhaften Ornamente erwischt, wenn eine Barockperle einer sträubig gefiederten Ente gleicht oder einem schlanken sich schnellenden Fisch; die angedeuteten Linien werden dann weitergezogen und mit leichter Hand das angeschlagene Thema erfüllt. Grossen Reiz haben die traubigen Kombinationen ganz kleiner verschiedenfarbiger metallisch schimmernder Perlbeeren.

Die Vorliebe für das Groteske zeigt sich in einem mit allen Künsten des Emails und der Patinierung gebildeten schillernden Polypen.

Derb elementare, ethnographische Robustheit herrscht vor. Löwenklauen in goldene Fesseln gezwungen; der klüftige Zahn eines vorweltlichen Höhlenbären von einer vielgriffigen eisernklammernden Riesenkralle unlöslich gepackt, als habe ein Untier dem andern in furchtbarem Kampf den Zahn entrissen. Neben solchem Riesenspielzeug erscheint aber auch Zartheit. Um das liebliche Oval des liller Mädchenkopfes schlingt sich ein Rankengezweig aus leuchtenden Brillanten, so duftig, unkörperlich, dass das Gefühl der Kostbarkeit ganz zurücktritt hinter dem rein künstlerischen Eindruck dieses schimmernden Jungfernkranzes.

Die Ausführung dieser Arbeiten in der Patinierung und in dem mit malerischem Takt angewandten Email ist ein Ruhm der Firma Friedländer. Solch künstlerisches Schild trägt auch die Vitrine des Juweliers Schaper. Schaper hat sich nie auf die Juwelierwerkstatt beschränkt, er hat



E. MANET, FRAUENKOPF (RADIERUNG)

immer, wie die Edelschmiede der Vergangenheit Associationen aus anderen Künsten gesucht, reizvolle Kombination verschiedener Materiale, vor allen Montierungsaufgaben. Für die metallische Einkerkerung von Kopenhagenvasen und Tiffanygläsern bin ich zwar nicht. Aber die neuen Schaperschen Versuche, japanische Nephritarbeiten, Schmuckstücke aus alabasterfarbenem Steindurchbruch in Gold zu Gürtelschliessen zu fassen, finde ich taktvoll gelungen und das Niveau der normalen Goldwaren weit übersteigend.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich auf einen anregenden Schmuckgedanken aufmerksam machen, den eine junge Malerin Fräulein von Hahn verwirklichte.

Die symbolische Bedeutung der Steine und ihre Beziehung zum Monat will sie zur Grundlage des Schmucks machen. Einen ihrer Entwürfe — eine Kette mit Anhänger hat Friedländer in Vermeil ausgeführt und das Hohenzollernkaufhaus hat ihn ausgestellt. Sein Thema ist das Motiv des Novembersteins, des rauchiggelben Topas: die Freundschaft. Der Anhänger ist eine figürliche Komposition: ein Paar, das sich die Hände reicht. Von ihnen herab schwebt der Topas. Die organische Gliederung, bei der sich ein Schmuckteil aus dem andern in innerer Logik entwickelt, ist hier noch nicht ganz sicher. Aber dieser neue und aparte Versuch, unser Schmuckwesen aus dem Bann des Steinsammlungs-Massstabes und der Kapitalsbewertung zu sinnvolleren und feinfühligeren Zielen zu führen, ist des Registrierens wert.

Die Eckmanngedächtnis-Ausstellung (bei Keller-Reiner) resumiert noch einmal das Werk des zu früh Abgerufenen in seinen bleibenden und vergänglichen Zeichen.

Wir bestätigen uns wieder, wie auserlesen in gedämpfter Farbenfülle einige seiner Teppiche leuchten; wie lebendig natürlich geflossen, nach eignem Takt sich regend und bewegend seine Schrift in der Fläche liegt; wie leicht gefunden voll natürlichen Reizes freier Neigung seine Buchstabenverschlingungen dastehen; wie kräftig und wie graziös (in gleich sicherer Beherrschung beider Tonarten) seine Beleuchtungskörper erwachsen; — und wie eklektisch und wenig zukunftweisend trotz mancher vornehm-festlicher Einzelheit seine Möbel sind. F. P.

MÜNCHEN

In München hat der vor einigen Monaten verstorbene Maler Emil Lugo seine Hinterlassenschaft an Zeichnungen, Aquarellen und Lithographien dem Kupferstichkabinett vermacht und jetzt ist sie in einer Sonderausstellung dem Publikum zugänglich geworden. Der Künstler, der dem Hans Thomaschen Kreise angehörte, ging in seiner Schilderung der badischen Landschaft von der Betrachtung des Kleinsten aus. Er erfasste das Wesen der Natur nicht so sehr aus der Fülle heraus, als in den Details, in den Blättern und Blättchen. Erst in den späteren Jahren wurde er etwas grosszügiger.

Im Kunstverein hat der Maler Eugen Spiro eine



THEOPHILE STEINLEN, ARBEITERIN MIT KIND (ZEICHNUNG)



JAN VETH, PORTRÄT (LITHOGRAPHIE)

vierunddreissig Gemälde umfassende Ausstellung veranstaltet.

In dem Kunstsalon Krause und Fink hat die Malerin Anna Costenoble (aus Berlin) eine Reihe von Landschaften, Porträts und Figurenbildern zur Ausstellung gebracht.

Die „Phalanx“ ist nach kurzem Bestehen eingegangen; sie konnte es nicht zu Erfolg bringen, obwohl die Ausstellungen dieser Künstlervereinigung nicht des Interesses entbehrten.

DRESDEN

Das dresdner Kupferstichkabinett hat neuerlich auf verschiedenen Versteigerungen seinen Schatz an Inkunabeln des Steindrucks bedeutend vergrössert und ist nun auch in der Lage, demjenigen, der die allmähliche Entwickelung dieses fast vergessenen Kunstgebietes studieren will, genügendes Material in die Hände zu geben.

Ist auch die Zahl der Besucher, die sich mit der älteren Graphik beschäftigen, stetig im Wachsen begriffen, so bleiben diejenigen, die sich nur für die heutige Kunst interessieren, immer noch in der Ueberzahl. An keinem anderen Kupferstichkabinett Deutschlands, vielleicht der ganzen Welt, wird ihnen so viel geboten wie hier, denn wenn zum Beispiel in London überhaupt nichts von lebenden Künstlern gekauft wird, in Berlin hierin erst seit zwei bis drei Jahren planmässig verfahren wird, kaufte Dresden die neuere Graphik in ausgedehntem Masse, seit ihrem Erscheinen. Bekanntlich befinden sich hier die grössten Klinger- und Stauffer-Werke vereinigt.

Von neueren Erwerbungen des laufenden Jahres sind eine grössere Anzahl der seltensten und schönsten Radierungen Whistlers, Fischers und Zorns, sowie der Steindrucke Toulouse-Lautrecs zu nennen. Ferner grössere Sammlungen von Gleichen-Russwurm, Charles Jacque, C. Storm van s'Gravesande, Welti, Schmutzer und das graphische Werk von Carlos Grethe.

Die frühesten Blätter Gleichen-Russwurms, die das dresdener Kabinett besitzt, stammen aus den siebziger Jahren, und ihr Urheber schuf sie als Dilettant: Dilettant in dem guten Sinn, dass er die Kunst aus Freude daran und nicht zur Bestreitung seines Lebensunterhaltes, ausübte. Das war die Zeit, als die Radiervereine mit ihrer Mittelware von dem Wesen der Radierung eine so ungünstige Meinung verbreiteten. Neben Halm und Meyer-Basel ist es eigentlich aus dieser Zeit nur Gleichen-Russwurm, der mit in unsere Tage herüberlebte und für seine Arbeiten ein Interesse zu erwecken wusste. Gleichen ist merkwürdigerweise mit den Jahren immer unmittelbarer, frischer geworden gerade wie Rembrandt. Als er sich mehr und mehr dem Greisenalter näherte, wurde seine Anschauung, seine Auffassung stetig jugendlicher und lebensfroher. Seine Radierung wird, wie die jetzt erworbenen Proben zeigen, breiter und flotter; sie lässt die ängstliche Detailbeachtung, das genaue Beschreiben des Vorwurfs, fallen. Sodann, als ganz neuerdings die jüngere Künstlerschar wieder den Steindruck aus seinen Winterschlaf weckte, griff Gleichen-Russwurm, trotz seines Alters mit unversiegbarer Energie diese Technik auf und schuf Blätter, deren rücksichtsloses Geradezu ihnen das Aussehen verleiht, als müssten sie von einem jungen Heissporn herrühren. Nirgends aber zeigt sich der Meister so überlegen, wie in seinen Aquarellen und Pastellen. Auch davon gelangten schöne Proben in das hiesige Kabinett. Sie gehen so unmittelbar von einer fein künstlerischen Empfindung aus, kümmern sich so ganz und gar nicht um die Anekdote.

Es giebt Whistlerradierungen und Whistlerradierungen. Gegenwärtig werden ja die frühesten von den Sammlern am teuersten bezahlt. Aber man kann sich darüber wundern, denn ihre zittrige, dünnbrüstige Linienführung lässt den späteren unvergleichlichen Meister kaum ahnen. Jedenfalls spielt hier die Seltenheit die ausschlaggebende Rolle, und in alten, guten Drucken sind diese Blätter allerdings fast nicht mehr aufzufinden. Auch noch die ersten londoner Radierungen Whistlers z. B. Westminster Bridge, Black Lion Wharf, The Pool, 'Long Shore Men, Rotherhithe sind recht schöne Leistungen, stechen aber mit ihrer fleissigen Angabe des Details nur wenig ab

von den besseren Schöpfungen der Zeitgenossen. Sie verraten jedenfalls noch nicht den Meister, der die ganze Kunst des Radierens auf eine neue Grundlage stellen sollte. Erst die venezianischen Ansichten zeigen uns den grossen Whistler, dessen Ruhm nie untergehen wird. Erst in ihnen hat er seine neue Kunst des „Auslassens", seine raffinierte Fähigkeit des Andeutens, seine intensiv künstlerische Empfindung dargelegt. Aus einem Vorwurf, bei dem ein Anderer nur eine Vedute zu Wege bringt, schafft er ein Werk höchster Stilisierung. Schon in diesen Blättern will Whistler uns nicht Ansichten sondern nur seine Linienkunst vorführen. Er will uns nicht einmal in eine „venezianische Stimmung" hineinversetzen: sonst hätte er nicht die geringe Mühe gescheut uns alles rechtseitig zu bieten. So wie sie sind, zeigen sich alle die venezianischen Ansichten im Spiegelbild. Es handelt sich hier aber eben nicht um Venedig, sondern rein um Whistler.

Diese venezianischen „Sets" sind auch bei uns die bekanntesten der Whistlerschen Radierungen. Das was in ihnen liegt, wird zu noch grösserer Schönheit geführt in einer Reihe von Blättern, die Motive aus Holland und Belgien wiedergeben. Es sind die wunderbarsten Leistungen Whistlerscher Kunst und nur den Wenigsten bekannt. Man muss solche Sammlungen wie die des Mortimer Menpes oder des Judge Day besuchen, um sie gesehen zu haben. Acht Blatt dieser Folge sind nun endlich auch in Besitz eines öffentlichen Museums, des Dresdener Kupferstichkabinetts, gelangt. Zwar fehlt das Allerzauberhafteste unter ihnen „Nocturne, Dancing house, Brussels", aber auch so wie sie sind bilden sie einen äusserst wertvollen Zuwachs der dresdener Sammlung. Drei davon, das Innere einer Windmühle, Häuser am Kanal (die Balkons mit Wäsche behängt) und Verkaufsläden an einer amsterdamer Gracht (einer mit dem Schild „Water te vuur") lassen sich nicht mit einem der bei Wedmore beschriebenen Blätter identifizieren. Hans W. Singer.

✲

Zwei sehr umfangreiche und ebenso seltene als wertvolle Sonderausstellungen aus dem Gebiet der Textilbranche sind gegenwärtig im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden vereint, eine Spitzensammlung von etwa 750 verschiedenen Mustern und eine Kollektion von 350 Teppichentwürfen, wie sie ein jüngst fällig gewordenes Preisausschreiben der wurzener Teppich- und Veloursfabriken ergab. Die Spitzenausstellung überwiegt allerdings ganz ausserordentlich an Wert in jedem Betracht. Vier Jahrhunderte haben dazu beigetragen und alle Techniken aller Völker, die je Spitzen herstellten, sind darin hervorragend vertreten. Das nimmt nicht Wunder in einem Lande, das, wie Sachsen, seit den ältesten Anfängen in der Spitzenproduktion jederzeit an der Spitze marschierte, und um so weniger, da man hier einen Hauptbestand der grössten staatlichen sächsischen Spitzensammlung instruktiv-chronologisch ans Licht gebracht sieht, deren Anlage gleichermassen aus erziehlichen wie aus künstlerischen und historischen Interessen geschah. Die ältesten Muster stammen noch aus dem 16. Jahrhundert; es sind sogenannte Durchbrucharbeiten, die entweder direkt aus der Leinewand herausgearbeitet wurden (punto tirado), oder dadurch entstanden, dass quadratische Flächen (wie etwa zuerst alle weissen Felder eines Schachbretts, dann auch die anderen) aus der Leinewand herausgeschnitten und alsbald mit mancherlei geometrischen Fadenmustern wieder ausgefüllt wurden (punto tagliado). Diese Muster schwanden erst, dann allerdings ziemlich rasch, als im 17. Jahrhundert die venezianer Reliefspitzen aufkamen (point de Venise) und derart Mode wurden, dass die Damen in damaliger Zeit ganze Kleider damit benähten. Auch solche sind in hervorragender Weise vertreten. Zu den grössten Kostbarkeiten der Sammlung zählen aber erst die französischen und belgischen Erzeugnisse vorwiegend des 18. Jahrhunderts und last not least die neuesten sächsischen Reliefspitzen mit naturalistischen Dekors, mit denen sich auf der letzten Pariser Weltausstellung die sächsische Spitzenklöppelkunst die grosse goldene Medaille erwarb.



KÄTE KOLLWITZ, SELBSTBILDNIS



WALTER LEISTIKOW, LANDSCHAFT

KÖLN

Wallraf-Richartz-Museum. Das Wallraf-Richartz-Museum hat zwei Bereicherungen aufzuweisen, Uhdes „Familienconcert" und das Schadow-Album. Das „Familienconcert" kam als Geschenk des Museumsvereins in die Sammlung.

Dieses Bild stammt aus dem Jahre 1881, es zeigt den Künstler noch wesentlich unter dem Einfluss Munkaczys, zeigt auf der anderen Seite eine gewisse Gemeinsamkeit des Fühlens mit den Arbeiten des Malers Hellquist, die aus jener Periode stammen. Es ist ein Jugendwerk Uhdes; noch hat er nicht die Sprache gefunden, die ihm selber angehört. Vielleicht ist es schade, dass in das Museum gerade dieses Bild gekommen ist, das sehr wohl in einer Sammlung am Platze wäre, die verschiedene Uhdesche Bilder ihr eigen nennt, das jedoch in einer Sammlung, welche kein einziges Werk aus Uhdes reifer Zeit hat, eine falsche Vorstellung von ihm erwecken kann.

In der Anwendung des Asphalts ist zwar Uhde Munkaczy hier nicht gefolgt; die Technik ist Uhde; doch sehr deutlich ist die Abhängigkeit in der Komposition.

Allerdings war in der Komposition Munkaczy seinen damaligen Schüler weit überlegen; die beiden Gruppen des Uhdeschen Bildes fallen auseinander. Munkaczysche und in fernerer Linie pariserische Ateliergewohnheiten aus der damaligen Zeit zeigen sich in der Ausstattung des Uhdeschen Raumes: der Schrank, die Gläser, die delfter Vasen wollen uns wenig „altholländisch" erscheinen. Prächtig gelungen ist die Gruppe des Kindes mit der Dogge.

Das Bild verdrängt durch sein Erscheinen das beste moderne Werk der Sammlung von seinem Platz: W. Leibls Bildnis des alten Pallenberg. Seiner Qualität nach ist es aber näher zwei anderen, dicht daneben hängenden Bildern verwandt, die ebenfalls die künstlerische Eigenart ihrer Meister nicht wiederzugeben vermögen. Das eine ist Walter Firles „Vergieb uns unsre Schuld" (eine riesengrosse derbe Wiederholung des Firleschen Bildes in der münchener Neuen Pinakothek), das andere die Landschaft Troyons, die zwar in Barbizon entstanden, den Meister aber in der Komposition unter dem Einfluss der französischen Landschafter des XVII. Jahrhunderts zeigt.

Das Schadow-Album bildet eine Sammlung von 71 Zeichnungen und Aquarellen, die im Jahre 1851 von düsseldorfer Künstlern ihrem Meister

und Direktor zu seinem fünfundzwanzigjährigen Jubiläum überreicht worden war. Fast alle mit der Geschichte der Akademie verknüpften Namen sind in dieser Sammlung vertreten, Lessing, Bendemann, Scheuren, Mintrop, Camphausen, Gude, Schirmer, Hasenclever, Schrödter, Meyer von Bremen, Vautier, Andreas Achenbach, sowie eine Anzahl jetzt vergessener Künstler. Von Böcklin stammt eine Waldlandschaft im Mondlicht. Hohe Eichen und dichtes Gebüsch zwischen gewaltigen Felsblöcken umrahmen den See, auf den der aufgehende Vollmond seinen Schein wirft. Das Blatt zeigt Böcklin noch völlig unter dem Einfluss Schirmers.

Die Arbeiten der Landschafter sind im allgemeinen viel besser geraten als die der Figurenmaler, deren zeichnerische Schulung nicht im besten Lichte erscheint. Für das Museum, das zahlreiche Oelgemälde dieser Richtung hat, in dessen kleiner Sammlung von Handzeichnungen die düsseldorfer Schule bisher jedoch nicht vertreten war, bedeutet das Album eine dankenswerte Ergänzung.

S.-M.

PARIS

Frau Lelong war die reichste Antiquitätenhändlerin von Paris. Sie lebte, zurückgezogen von den übrigen, die ihre Quartiere entweder in dem Umkreis der rue Lafayette oder in den eleganten Strassen haben, in jenem sehr schönen Teile von Paris, der sich an den Seineufern hinzieht. Sie wohnte auch dort aber nicht an einem der belebteren Quais, nicht in der Nähe des ehrwürdigen „pont des Arts“, sondern in einer den Fremden absolut unbekannten Gegend, in einem sehr verlassenen Winkel, der kunstgeschichtlich dadurch merkwürdig ist, dass dort auch Daubigny gewohnt hat. Dort besass sie ein altes, palastartiges Haus, gefüllt mit Werken namentlich aus dem siebzehnten und dem achtzehnten Jahrhundert, doch war ihr Geschmack nicht exclusiv und sie sammelte eigentlich aus allen Epochen. Sie „sammelte“, – denn obgleich sie Händlerin war, so verfuhr sie bei ihren Ankäufen mit der Leidenschaft, freilich auch mit der Klugheit, derjenigen, die um des Besitzes wegen kaufen, nicht um des Weiterverkaufens willen. Märchenhaft wurde dem Beschauer zu Mut, wenn sie, in Sälen, die dem Tageslicht sorgfältig versperrt waren, durch ihren Diener die Jalousien hochziehen liess und man die kostbaren Schätze, die sie ihr eigen nannte, blinken sah.

Die Versteigerung, die von ihren Schätzen vorgenommen wird, gliedert sich in zwei Teile. Jetzt, im Dezember, sind es die Gemälde. Ein Bild, das dem Antonio Moro zugeschrieben wird, datiert von 1576, ein junges Mädchen bei der Lektüre; von Bronzino, Clouet nicht beglaubigte Sachen; ein dem Lucas Cranach zugeschriebenes Bild datiert von 1549. Aus der deutschen Schule die lebensgrossen Bildnisse eines Edelmannes und seiner Frau, deren Kleidungen für die Geschichte des Kostüms wichtig sind. Ein Philosoph in der Meditation von Quinten Massys und das Bildnis einer Dame von Jean Mostaert. Aus dem Bereich der Goldschmiedekunst gehören der Dezemberversteigerung die Werke aus dem 14., 15. und 16. Jahrhundert an. Ferner eine grosse Terracotta aus der Werkstatt von Giovanni della Robbia, eine Eva, die Adam den Apfel reicht. Einige Holzschnitzereien aus der letzten Zeit des 15. Jahrhunderts; andere vom Anfang oder vom Ende des 16., unter ihnen eine heilige Barbara mit einem Buch in der Hand, ein Ritter in einem Kostüm unter einem langen Mantel; die heilige Catharina; Sanct Marcus von Büchern umgeben; die Jungfrau mit Jesus Christus; ein Calvarienberg mit mehreren Figuren. Hervorragend unter den Figuren ist eine Puppe in bemaltem Holz in einem Kostüm aus dem sechzehnten Jahrhundert.

Unter den Tapisserien ist eine französische aus dem 15. Jahrhundert zu erwähnen: Tiberius, Pilatus, Herodes unter gotischen Bögen gruppiert. Flandrische Tapisserien aus dem sechzehnten Jahrhundert, die Jäger und Bogenschützen zeigen.



TOULOUSE-LAUTREC, DIE PASSANTIN (LITHOGRAPHIE).

Andere mit Romulus, der Rom gründet, Numa Pompilius, der ihm die ersten Gesetze giebt. Die beste Tapisserie gehört zu der berühmten Serie der Jagden des Maximilian nach van Orley. Ein Hirsch hat sich in ein Wasser gestürzt, in das ihm die Hunde folgen; am Ufer befindet sich eine Gruppe von Jägerinnen zu Pferde, begleitet von zahlreicher Dienerschaft. Links baden mehrere Personen. Den Hintergrund bildet der Wald. Das Wort Augustus steht in der aus Früchten und Blumen gebildeten Bordüre.

Der Erlös aller dieser Arbeiten geht der „Société des artistes musiciens fondée par le baron Taylor" zu. Im April, Mai und bis zum Ende Juni folgt der Hauptteil der Sammlung, der aus Werken des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts besteht.

✻

In dem verstorbenen Landschaftsarchitekten Henri Duchêne ist der geistvollste unter den zeitgenössischen Gärtnern dahingegangen. Er gehörte zu den Schülern Alphands, welche dem französischen Geschmack auf diesem Gebiet zu einem endgültigen Siege über den englischen verhalfen. Die Franzosen betrachten die Gartenkunst überhaupt als ihr Monopol und wollen es nicht zugeben, dass die Engländer einen eigenen Parktypus erfunden hätten. Nach ihrer Doktrin giebt es nur zwei Kategorien von Gärten: den symmetrischen Garten, der allgemein als der französische bezeichnet wird und den Landschaftsgarten (jardin paysager), der *fälschlich* „englischer Park" genannt wird, da er von einem Franzosen Dufresny eingeführt und von dem Engländer Kant nur übernommen wurde. Indessen müssen die Ansprüche der französischen Landschaftsarchitekten, wie gross auch ihre Verdienste sein mögen, etwas eingeschränkt werden. Vor allem sind nicht sie die eigentlichen Schöpfer der neuzeitlichen Gartenkunst, sondern die italienischen Renaissancekünstler. Erst unter Franz I. kam mit der Renaissance auch die italienische Gartenkunst nach Frankreich. Fontainebleau und Saint-Germain sind noch nach italienischen Mustern angelegt. Erst der Park von Versailles zeigt den ausgeprägt französischen Charakter, wie denn überhaupt sein Schöpfer Le Nôtre als der Reformator der Landschaftsarchitektur gilt. Le Nôtre hat auch die Anlagen von Saint-Cloud und Chantilly geschaffen. Seine Nachfolger übertrieben die Geradlinigkeit und Symmetrie der Gärten derart, dass ein Rückschlag zum Bedürfnis wurde. Das Malerische dem Geometrischen gegenüber betont zu haben, ist das Verdienst Dufresnys; es ist jedoch noch immer ein unverkennbarer Unterschied zwischen dem jardin paysager Dufresnys und dem englischen Park. Während die Engländer sich darin gefallen, die Natur gewissermassen in ihrer jungfräulichen Wildheit nachzuahmen, lassen die Franzosen die künstlerischen Gesichtspunkte nie aus dem Auge. Immer lässt sich in dem „Landschaftsgarten" die Zeichnung des Architekten verfolgen; die harmonisch abgetönten Farben der Baumgruppen und ihre Verteilung, sowie das durch letztere erzeugte Spiel von Licht und Schatten verraten die Hand des Künstlers. Zur Zeit befindet sich die Gartenkunst in einem Uebergangsstadium; die Fachmänner stellen einen neuen Stil, den „Stil des XX. Jahrhunderts", in Aussicht, eine Mischung der beiden bisher üblichen Gartentypen.



TOULOUSE-LAUTREC, MADAME BARTET (LITHOGRAPHIE)

LONDON

Die Society of Portrait painters eröffnete ihre alljährliche Ausstellung in den Räumen der New Gallery. Ich muss gestehen, dass die Ausstellung wenig von hervorragendem Interesse bietet; man vermisst dieses Jahr viele Künstler, wie den in London sehr geschätzten Maurice Greiffenhagen. Von den Hauptmitgliedern der Society schickte John Lavery zwei Porträts – eine fein gemalte und ausdrucksvolle Kopfstudie von Lady John Hamilton und ein kleines Ovalbildnis eines jungen Mädchens (girl in white), etwas oberflächlich gemalt. George Henry ist vertreten durch ein Kinder-

Porträt von ziemlicher Anmut und edlem Farbenton, doch fehlt dem Bild jene kühne Originalität, an die wir bei dem Namen George Henry denken. Dagegen haben die Kinderporträts von Ellis Roberts und Miss Waller einen Geschmack von Zuckerwasser. Beide Künstler malen mit äusserst glattem Pinselstrich und mit fettem, glänzenden Farbentone. Ellis Roberts bleibt der Lieblingsmaler eines Teils der englischen Aristokratie, welche eine Nachahmung des Styls Gainsboroughs als wahre Kunst betrachtet. Ein schönes und eigenartiges Bild ist „Mutter und Kind“ von C. H. Shannon; in seiner Komposition erinnert es etwas an die Kunst Andrea del Sartos; daneben hängt eine kleine düstere Farbensymphonie von Whistler, die schon öfter ausgestellt war. Der amerikanische Meister hat seit seiner schweren Krankheit im Sommer wenig geleistet, und seine Freunde sind ernstlich besorgt seiner Gesundheit wegen. Ausländische Malerei ist vertreten durch Carolus-Duran, Mancini, Gabriel Nicolet, Therese Schwartze und Wilhelm Trübner. Frl. Schwartzes „Paul Krüger“ ist kräftig und breit gemalt und von sprechender Persönlichkeit; es ist ein durchaus gutes Werk in Komposition und Ausführung. Von Wilhelm Trübner ist die „Dame in Grau“ ausgestellt. Die drei Porträts von der Hand Nicolets sind unbedeutend und seine Fleischfarben sind in viel zu hohem Ton gehalten. Mancini ist wie immer grossartig in der Kühnheit, mit welcher er die Farbenklexe auf die Leinwand wirft und aus dem Wirrwar ein charaktervolles Porträt schöpft. Der Zweck des Riesenbildes von Carolus-Duran „En Famille“ scheint, eine glückliche Lösung des Problems zu finden, wie man sechzehn Personen auf eine Leinwand harmonisch gruppiert. Von ästhetischem Gesichtspunkt ist dieses Streben ihm nicht gelungen. Von dem neugewählten Präsidenten der Royal Scottish Academy, James Guthrie ist ein kräftiges und sympathisch behandeltes Porträt in hellem Ton ausgeführt, mit schöner Beleuchtung. Die drei Bilder, welche aus einer früheren Epoche des Veteranen Watts stammen, sind unleugbar die Hauptzierde der Ausstellung.

B. von Keudell.

HUGO FREIHERR VON HABERMANN, AKTSTUDIE (PASTELL)

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Hermann Muthesius spricht in der *Zeitschrift für bildende Kunst* von der Malerei der glasgower Schule. Sie ist weit bekannter in Deutschland geworden als in England. Ja selbst in der sonst sehr bedeutenden Kunstabteilung der glasgower Weltausstellung konnte man nicht einen so guten Überblick über die schottischen Künstler gewinnen als etwa voriges Jahr in Dresden in einer kleinen Sammelausstellung schottischer Werke. Schottland hat in der Geschichte der britischen Malerei eine besondere Rolle gespielt. Es hat keine alles beherrschenden Persönlichkeiten hervorgebracht, keine Künstler wie Reynolds, Turner, Maddox Brown, Rossetti und Millais, jedoch hat es in seiner Gesamtleistung eine grosse Höhe und die technische Seite ist stets auffallend bei den Schotten entwickelt gewesen. Hingabe an die Natur, viel mehr aber noch Sinn für Farbe hat die schottische Malerei immer gezeigt. Sie hat auch einen Hang zum Romantischen immer gehabt, der mit dem Lande der nebelverschleierten Figur Ossians und des ganz Europa mit Romantik speisenden Walter Scott untrennbar verbunden war. Die englische Kunst ist durch Schottland wiederholt beeinflusst



RUDOLF WILKE

worden: Wilkie, der Begründer der englischen Genreschule, kam von Edinburg. Von lebenden Malern, die in Schottland geboren sind, aber den Ruhm von London als Kunststadt hochhalten helfen, ist Orchardson am bekanntesten geworden. Die Schotten haben jedenfalls eine entwickelte, eine der der Deutschen ähnliche Wanderlust in ihrer Kunst und brachten vom Kontinent Anregungen nach dem britischen Eiland, während die englischen Maler mehr insular in ihrer Kunstgesinnung sind. Auf die Schotten haben von kontinentalen Künstlern in der neuern Zeit einmal die Maler der Barbizon-Schule gewirkt, Millet, Corot, Dupré, Diaz u. s. w., andererseits die Bilder der Holländer wie Israels und Mauwe und die Brüder Maris, ein besonderer Liebling der Schotten aber wurde der in Deutschland wenig bekannt gewordene Monticelli, der in Marseille geboren, in Frankreich nur in einem kleinen leidenschaftlichen Kreise anerkannt war, jedoch in Schottland eine zweite Laufbahn des Ruhmes beschritt. Die meisten unter den jungen Schotten haben ausser in Schottland in pariser Ateliers studiert, so Lavery, Guthrie, Paterson, Whitelaw Hamilton und Roche, doch sind sie von französischer Art in der Kunst eigentlich ganz und gar unberührt geblieben. Noch ist unter den Faktoren, die auf die jungen Schotten gewirkt haben, aber Whistler zu nennen, der unter Allen den stärksten Einfluss auf sie ausgeübt hat. Freilich kommt auch nicht einer unter den jungen Schotten dem einzig dastehenden Amerikaner auch nur nahe.

Interessante Urteile von Böcklin teilt Adolf Frey in der Zeitschrift *Rheinlande* mit. Als hervorragender Maler galt ihm nur, wer mit ursprünglicher und poetischer Erfindung und Empfindung die Schönfarbigkeit verband. Diese Forderung erfüllte in seinen Augen am meisten Mathias Grünewald. Ihn hat er darum in den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens vor allen andern verehrt. Ungefähr gleich hoch wie Grünewald stand ihm Rubens, doch war er seiner Sehnsucht weniger nahe. Die Cinquecentisten schienen ihm einem gewissen Formalismus, einer zu weit gehenden Nachahmung der Antike erlegen zu sein. Der Christus des Lukas von Leyden in den Uffizien rührte ihn hingegen zu Thränen und machte ihm den tiefsten Eindruck, den er je durch ein Bild empfing, trotzdem er nach Böcklins Eingeständnis hässlich und von geringem technischen Belang ist. Wegen der Innerlichkeit wie wegen ihrer Schönfarbigkeit waren die van Eyck, Roger van der Weyden u. s. w. seine immer von neuem bewunderten Lieblinge. Dürer galt ihm sehr viel. Nur seinen Mangel an Farbe bedauerte er. Holbein hat er häufig gepriesen. Aus Rembrandt hat er sich nichts gemacht, Rembrandt vollendete und verkörperte das Helldunkelprinzip, Böcklin suchte

das schönfarbige Prinzip; Rembrandt fand das Heil in der entschiedensten Konzentration des Lichts und wirkt durch die Lichtnuancen einer und derselben Farbe, Böcklin bedient sich der Kontraste mehrerer Farben. Sehr fesselnd und einleuchtend ist, was Frey über die Unmöglichkeit für Böcklin und Feuerbach sagt, einander zu vertragen. Feuerbach hatte Züge, die den robusteren, einfacheren bürgerlichen Böcklin ärgerten, gerade wie Gottfried Keller auch, der es Einem krumm nahm, wenn man irgend etwas Apartes haben wollte und sich nicht wie der Nächstbeste mit an den Tisch setzte. Dass Böcklin hingegen auch mit Jacob Burckhardt nicht auskam, nimmt eher Wunder. Doch waren beide eigenwillig, das ihnen Widerstrebende schroff ablehnend, von einem fast unbändigen Unabhängigkeitsgeist erfüllt, beide äusserst subjektiv. Burckhardt verglich Böcklin im Geist mit den grossen Cinquecentisten und mit Rubens, und der Vergleich konnte unmöglich zu Böcklins Gunsten ausfallen. Den Anlass zu ihrem Zwist gaben Böcklins Fresken im Treppenhaus des basler Museums. Burckhardt wünschte dies und jenes anders, und Böcklin widersetzte sich. Ja, er bereute es, dass er sich durch das gewichtige Zureden Burckhardts vom ursprünglichen Entwurf des Bildes „Magdalenens Trauer“ hatte abbringen lassen. Der alte Widerstreit zwischen Künstler und Kunstgelehrten hat die Beiden entzweit. Der Gelehrte hatte ein wenig in dem Geist des Malers korrigieren wollen. „Auch dieser erlauchte Geist (Burckhardt) war nicht frei von der Erbsünde der Litterarhistoriker und Kunsthistoriker und — das sei der Gerechtigkeit und Wahrheit halber hinzugesetzt — so ziemlich aller, die sich irgend um Kunst kümmern, dass er nämlich die künstlerischen Tugenden der Produktion seiner Mitlebenden in einer gewissen Reproduktion grosser Vorbilder suchte.“ Böcklin vergass Burckhardt seine Haltung bei der Beurteilung der basler Fresken niemals, er glaubte, dass Burckhardt auch gegen den Ankauf von „Magdalenens Trauer“ gestimmt habe, das hat der Wirklichkeit nicht entsprochen, Böcklin aber hatte eine rastlose Phantasie, die es ihm vortäuschte und er hielt daran fest, dass Burckhardt es gewesen sei, der ihm das Leben in der Vaterstadt unmöglich gemacht habe.

In der *Kunst für Alle* spricht Albert Gessler von dem jüngeren schweizer Künstler Fritz Burger. Er ist der Sohn des bekannten Kupferstechers Joh. Burger, kam früh auf die münchner Akademie, ging dann nach Paris, wo er von 1890 bis 1896 blieb. Boldini, Blanche, Lucien Simon und namentlich der Schwede Anders Zorn wurden seine Wegweiser.

DIE SAMMLUNG DES DON MARCELLO MASSARENTI IN ROM UND IHR VERKAUF AN HERRN HENRY WALTERS IN BALTIMORE

Veranlasst durch meine Äusserung über den Wert dieser Sammlung in meinem Aufsatze über die „Amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel“ im 1. Heft dieser Zeischrift hat Herr William M. Laffan, den ich als Herrn Walters' Ratgeber bei diesem Kauf bezeichnet hatte, einen Brief an mich gerichtet, der im wesentlichen lautet wie folgt: „Ich hörte zuerst von der Massarenti-Sammlung im letzten Winter durch Mr. Walters, der mich fragte, ob ich ihn in Rom treffen und einen Blick auf die Sammlung werfen wolle. Das that ich, im übrigen zählte ich bei der Unterhandlung für Null. Den wiener Vermittler, von dem Sie sprachen, kenne ich nicht; ich kenne überhaupt keinen Wiener und habe nie einen solchen bei Herrn Walters eingeführt. Eben so wenig habe ich irgend etwas gethan, um das Lob der Sammlung auszuposaunen. Liegt hier nicht etwa eine ausserordentliche Hallucination vor? Niemals habe ich solche Dinge gesehen oder davon gehört, wie Sie sie dort beschreiben, und doch habe ich die Massarenti-Sammlung in der That gesehen; ich habe drei Wochen in den Galerien zugebracht mit ihrer Prüfung. Auch Sie wollen Sie gesehen haben. Und doch ist die Massarenti-Sammlung, die Sie beschreiben, und die Massarenti-Sammlung, die ich gesehen habe und die Mr. Walters kaufte, nicht dieselbe . . . Sie sagen, dass sie nicht weniger als acht angebliche Raphaels, von Titian, Corregio, Rubens und Rembrandt je ein halbes Dutzend angebliche Bilder u. s. f. enthielte. Wo liegt das Geheimnis? Es ist nicht die geringste Gemeinschaft zwischen der Sammlung, die Sie in Ihrem Artikel kennzeichnen, und der, welche Mr. Walters nach Amerika gebracht hat; ich habe nie eine solche Sammlung gesehen, noch sie irgendwo öffentlich erwähnt gefunden, ausser in Ihrem Artikel. Wenn diese Behauptungen nicht von dem berühmten Dr. Bode ausgingen, so könnte man die Sache der Erfindungskunst von Fürst Bismarcks Reptilienpresse (sic!) überlassen. Sollten Sie nur einen Titelchen Thatsache oder Begründung für irgend eine der Behauptungen in Ihrem Artikel anführen können, so will ich hunderttausend Mark für irgend eine von Ihnen bezeichnete Anstalt in Berlin opfern. Sie werden diesem Briefe gewiss dieselbe Öffentlichkeit zubilligen, mit der Sie mich in Ihrem Artikel in „Kunst und Künstler“ aus-

gezeichnet haben". – So Mr. Laffan, der sehr leichtherzig über seine Mittel zu verfügen scheint, denn seinen Einsatz zu Gunsten einer milden Anstalt in Berlin werde ich zweifellos gewinnen!

Da alle die Bilder, die ich als angebliche Meisterwerke in der Sammlung Massarenti aufgeführt hätte, sich gar nicht darin befänden, so soll also – nach Mr. Laffan – die von mir charakterisierte Sammlung gar nicht dieselbe sein wie die, welche Herr Walters erworben hatte. Und doch hat dieser die Galerie des Don Marcello Massarenti erworben, wie Herr Laffan zugiebt! Hat der sammellustige alte Prälat etwa mehrere solche grosse Sammlungen besessen? Hat er etwa die uns allen bekannte Sammlung, die den Palazzo Accoramboni von oben bis unten füllte, verkauft, ohne dass jemand es merkte, und dann in den letzten Jahren noch einmal eine noch zahlreichere Sammlung zusammengebracht? Niemand hat je davon gehört, und die Zeitungen, die über den Verkauf sich haben vernehmen lassen, wissen auch nur von einer Sammlung. Freilich für jede einzelne Benennung der Bilder der Sammlung zu jeder Zeit vermag ich keine Rechenschaft zu geben; solche Bilder, wie sie die Sammlung Massarenti enthielt, lassen sich ja leicht beschaffen und vertragen sehr viele Taufen! Auch bin ich weder beim Einpacken der Sammlung in Rom noch beim Auspacken derselben in Baltimore gegenwärtig gewesen, aber dass sie gleich vor oder nach dem Kauf eine andere geworden sein sollte, als sie bis dahin war, wird mit mir wohl niemand glauben. Beim Verkauf und Export von Kunstsachen passieren in Italien und zumal in Rom merkwürdige Dinge, aber solche Wunder passieren auch dabei nicht!

Dass die Sammlung Massarenti, wie sie an Mr. Walters verkauft worden ist, dieselbe sein muss, wie die, welche ich und mancher Kunstfreund im Laufe der Jahre im Palazzo Accoramboni gesehen haben, dafür verweise ich hier nur auf einen Bericht über den Verkauf, der mir grade vorliegt. Es findet sich im Feuilleton der Nationalzeitung vom 3. Juli d. J. Dort heisst es u. a.: „Ein Herr Henry Walters aus Baltimore hat die Sammlung der alten Gemälde, Skulpturen, Bronzen, Terrakotten u. s. w. des Don Marcello Massarenti Ordelaffi für 200 000 Pfund Sterling erstanden. Ich will (so schreibt der Verf. dieses Aufsatzes, ein Herr M. Marasse, der das Lob der Sammlung singen möchte) meinen nörgelnden Gedanken keinen beredten Ausdruck geben, ich habe unter den 865 Bildern vieles Gute, ja Vortreffliche gefunden, aber die Eintragung aller dieser grossen Namen – da fehlt keiner von den Aposteln der Renaissance in Italien, den Meistern der Niederlande – halten wir doch für optimistische Erzeugnisse künstlerischer Einbildungskraft. Murillo und Rubens sind je mit sechs, Tizian mit sieben, Rembrandt mit fünf Bildern vertreten. In der Salle des Chef-d'oeuvres sind die Selbstporträts Raffaels und Michel-Angelos der Hauptanziehungspunkt" u. s. f. Dies zitiert der Verf. jenes Aufsatzes nach dem Katalog der Sammlung, den, wie er angiebt, der Maler Edouard van Esbroeck aus Brüssel – beiläufig, ein uns als Maler wie als Kunstkenner völlig unbekannter Herr! – abgefasst hat.

Also auch diesem Berichterstatter, der die Sammlung Massarenti noch kurz vor ihrer Überführung nach Amerika im Palazzo Accoramboni sah, wurde dort die Fülle angeblicher Werke der grössten Meister vorgeführt, wie mir zu verschiedenen Malen, und der officielle Katalog bezeichnete sie als solche. Und doch behauptet Herr Laffan, die Sammlung Massarenti, die ich gesehen und von der ich sprach, müsse eine ganz andre sein, als die, welche er gesehen und drei Wochen lang studiert habe und die sein Freund Henry Walters jetzt in Baltimore besässe. Hoffentlich klärt Herr Laffan dieses Rätsel durch eine Veröffentlichung der Bilder auf, da uns armen Europäern ja die Sammlung selbst jetzt für immer entzogen ist.

Wofür Herr Laffan bei seinem dreiwöchentlichen Studium die Bilder angesehen hat und unter welchen Namen sie Herr Walters in seinem Hause aufgestellt hat, dies entzieht sich freilich meiner Kenntnis; ich musste mich an die Namen halten, unter denen sie mir im Palazzo Accoramboni vorgestellt wurden und unter denen sie der Katalog der Sammlung Massarenti aufführt. Sollten wirklich die Herren Laffan und Walters die Hinfälligkeit jener hochtönenden Benennungen erkannt und sie durch bescheidenere Namen ersetzt haben, so ist es doppelt auffällig, dass dafür die Summe von fünf Millionen Francs bezahlt wurde.

Da Herr Laffan mich dazu anregt, mag es mir gestattet sein, hier noch einige Details in Bezug auf diese berühmte Galerie zum besten zu geben. Die Sammlung, wie sie im Palazzo Accoramboni beisammen war, ist nicht ganz intakt in das Museum des amerikanischen Mäcens übergegangen; vorher hat sich die italienische Regierung ihren Tribut bezahlen lassen, als der Besitzer um die Erlaubnis zur Ausfuhr der Sammlung bei ihr anfrug. Ein Porträt Berninis unter Ph. de Champagnes Namen und ein kleiner hl. Georg unter Pordenones Namen sind infolgedessen in die Galleria Nazionale in Rom übergegangen; ersteres jetzt dem Maler Gauli zugeschrieben, letzteres von dem Direktor als Giorgione bezeichnet, eine Benennung, die aber von allen Seiten energisch zurückgewiesen worden ist. Ein drittes Bild, für dessen „Geschenk" an die Galerie Don Marcello in den Zeitungen weidlich gefeiert worden ist, das „Selbstporträt Raffaels", war nur kurze Zeit in der Galleria Nazionale ausgestellt; es wurde einstimmig verdammt und als Fälschung bezeichnet,

so dass es wieder entfernt worden ist. Vielleicht hatte Herr Walters das Glück, dass die italienische Regierung das Bild zurückgab und es dadurch jetzt in seiner Galerie prangt! Der Direktor der Galleria Nazionale erzählte mir, als er mir die Bilder zeigte, es sei ihm schwer gewesen, aus allen den Sachen im Palazzo Accoramboni ein paar Stücke auszuwählen, die in einer öffentlichen Sammlung mit Anstand bestehen könnten. Die beiden Bilder, die er gewählt hat, mögen zusammen jetzt einen Wert von acht- bis zehntausend Francs haben. Hätte ich die Wahl gehabt, so würde ich ein mittelgrosses Madonnenbild von Crivelli gewählt haben, weitaus das beste Bild der ganzen Sammlung, das seine vierzig- bis fünfzigtausend Francs wert sein mag. Da dieses Bild in der Sammlung sich befand (hoffentlich auch in der Sammlung, die Mr. Walters erwarb!), so wäre es zu hart, das Witzwort eines bekannten Berliner Künstlers auf die Sammlung anzuwenden, der nach der Besichtigung einer nicht weniger bekannten Galerie alter Gemälde dem Besitzer, der ihn um sein Urteil bat, mit der Äusserung beglückte: ja, wissen Sie, mein lieber Herr N., das einzige Original in Ihrer Sammlung sind Sie".

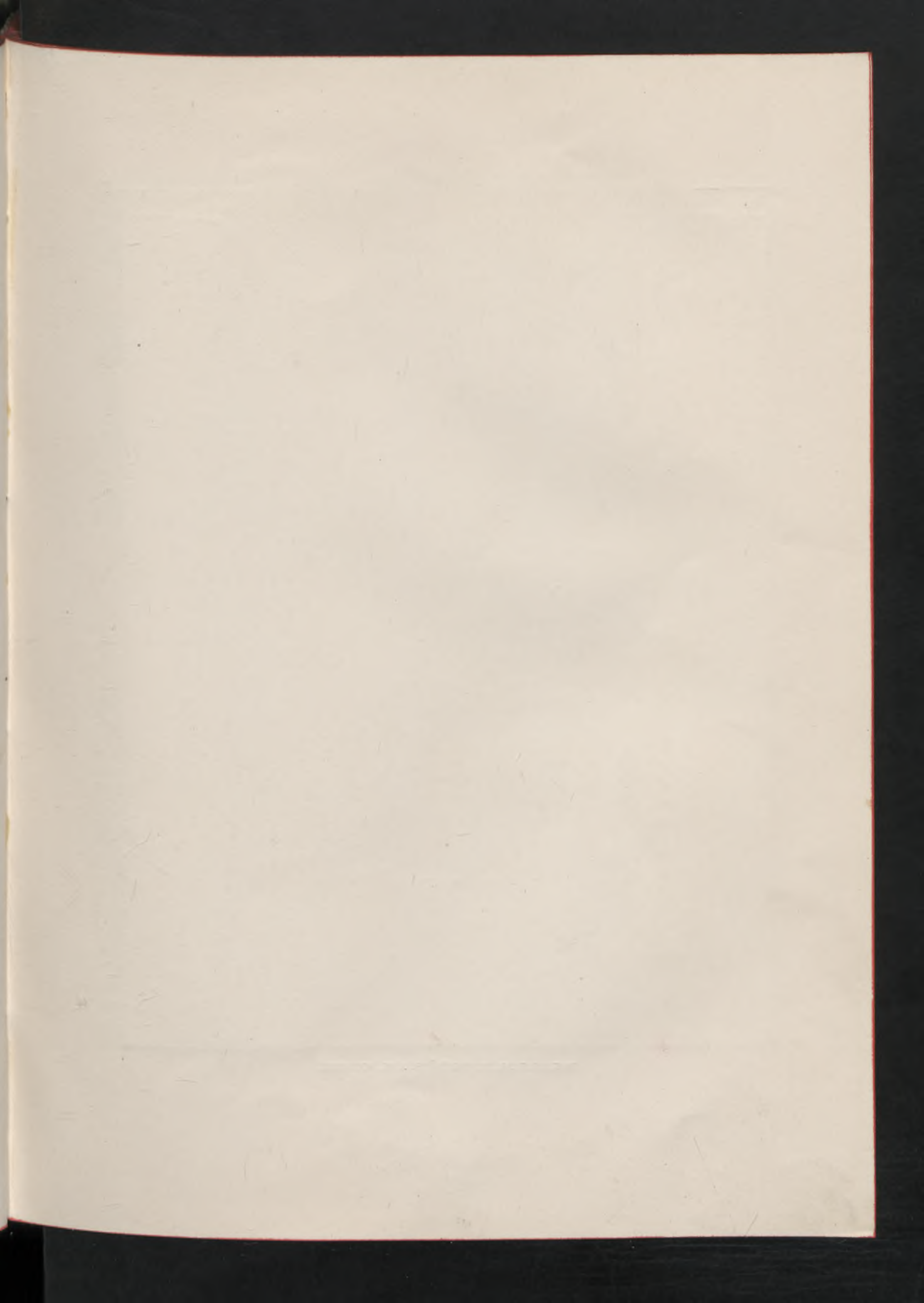
An die Sammlung Massarenti knüpft sich neben der Erinnerung an das peinliche Gefühl der Besichtigung einer solchen Galerie mit dem darauf stolzen Besitzer, doch auch ein Gefühl der Dankbarkeit gegen Don Marcello, das ich hier am wenigsten unterdrücken will. Nachdem ich wiederholt mit der Sammlung für unser berliner Museum, dem sie zu verschiedenen Zeiten angeboten wurde, zu thun hatte, wurde ich auch vom Fürst-Statthalter von Elsass-Lothringen, dem sie für das Museum von Strassburg zu zwei Millionen Francs angetragen war, um ein Gutachten über die Sammlung gebeten. Dies hatte zur Folge, dass darauf verzichtet, aber mir der Auftrag erteilt wurde, für Strassburg eine Galerie alter Gemälde nach einem von mir vorgelegten Plane zusammenzubringen. Im Laufe von zwei bis drei Jahren konnte ich eine Sammlung, die etwa zweihundert Bilder umfasst, zusammenstellen und seither noch vielfach bereichern. Obgleich sie nur etwa den zwölften Teil von dem kostet, was Mr. Walters für die Sammlung Massarenti bezahlte, besitzt Strassburg jetzt eine Galerie, die Gemälde aus allen Zeiten und Schulen umfasst und nach einstimmigem Urteil (nicht nur nach meiner eigenen parteilichen Ansicht) als durchaus gewählt gilt. Die Freude, die mir dies Sammeln ganz nach eignem Ermessen bereitet hat, lässt mich stets mit Dank an Don Marcello, dem ich jene Genugthuung indirekt verdanke, zurückdenken, und ebenso bewahre ich dem Hause von Mr. Walters in Baltimore mit seiner grossen herrlichen Sammlung von chinesischem Porzellan, von japanische und chinesische Bronzen und von Bronzen Baryes, mit seiner kleinen aber ausgewählten Galerie von Bildern der Schule von Fontainebleau, die der Vater von Mr. Henry Walters zusammen gebracht hat, und die ich bei einem Besuche mit amerikanischen Freunden im Herbst 1893 sehen durfte, ein dankbares Andenken.

Wilhelm Bode.



TH. TH. HEINE

REDAKTION: BERLIN W 35 DERFFLINGERSTRASSE 16
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK DER OFFIZIN W. DRUGULIN, LEIPZIG





MAX LIEBERMANN, PORTRÄTSTUDIE, AQUARELL.



ERINNERUNG AN WILHELM LEIBL

VON

HERMANN SCHLITTGEN

IM Sommer 1892 musste ich nach Aibling, um Moorbäder zu nehmen. Aibling war sonst ein langweiliges Nest; aber bei den Künstlern hatte es einen guten Ruf: Leibl wohnte dort, seit vielen Jahren. Ich war von jeher ein grosser Verehrer von Leibls Kunst gewesen; als junger Mensch nach München gekommen, gehörte ich zu einem kleinen Kreise, dem schon damals (es war im Jahre 1880) Leibl ein ganz Grosser war. Auch mein späterer langjähriger Aufenthalt in Paris, wo ich die moderne Kunst an der Quelle studieren konnte, that dieser Liebe keinen Eintrag; im Gegenteil: als ein „rocher de bronce“ stand Leibl gross und einzig in meiner münchner Erinnerung.

Doch wusste ich von seinem Misstrauen gegen Kollegen; man hatte ja so viel über seine Menschenscheu erzählt. Deshalb kam mir auch gar nicht die Idee, dass ich ihn vielleicht kennen lernen würde.

Den Abend nach meiner Ankunft in Aibling promenierte ich auf dem Markt, freute mich über das originelle alte Rathaus mit dem gemütlichen hohen Dachstuhl, da kommt Sperl aus einer Seitengasse auf mich zugeschossen, Sperl, der einzige langjährige Freund und Kamerad Leibls. „Kommen Sie doch mit auf den Keller, Leibl ist auch da und wird sich sehr freuen!“ Das erlaubte ich mir stark zu bezweifeln, aber Sperl wurde dringend, stellte mir mit Sicherheit in Aussicht, dass ich nicht schlecht behandelt werden würde und so ging ich mit.

Die Bekannten Leibls waren schon versammelt, aiblinger Honoratioren und Bürger, unter andern ein kunstsinniger Herr Justizrat und Baron, der später über Leibl einen ausgezeichneten kleinen Nekrolog im Aiblinger Tageblatt veröffentlicht hat, und der Kreistierarzt, dessen Freundschaft mit Leibl ihm ein

seltenes Glück gebracht hat: er und seine ganze Familie wurden von Leibl in vielen kleinen Werken gezeichnet und gemalt; die Kinder in allen Lebensaltern, in Oel, in Kreide, in Bleistift, mit der Feder. Leibl, der auf der Jagd gewesen, kam erst spät auf den Keller. Er war in oberbayrischer Gebirgstracht, die ihm vorzüglich stand. Freundlich, wie einen alten Bekannten, begrüsste er mich. Wir kamen schnell in ein Gespräch; gurgelnd und schwer in reinstem kölner Dialekt floss seine Rede. Ich habe das nie begriffen: seit seiner Jugend war er von Köln weggekommen, hatte fast ausschliesslich mit oberbayrischen Kleinstädtern und Bauern verkehrt und nicht ein Atom von seinem kölner Platt war verwischt worden.

Bald wurden wir gute Freunde. Wenn wir zu dritt, Leibl, Sperl und ich, bei verschiedenen Schoppen guten Tyrolers allein hinten im Wirtszimmer sassen, vergass ich den Rheumatismus, der mich nach Aibling gebracht hatte. Hoch gingen da die Wogen der Kunstbegeisterung; Leibl taute auf und erzählte von seinen Anfängen, seinen Kämpfen. Sein Auge leuchtete, wenn von den alten Meistern geschwärmt wurde: Holbein, Rembrandt, Hals, Velazquez! — Der Plan einer Reise nach Madrid zu Velazquez wurde erwogen.

Schlecht, elend schlecht erging es den Modernen im allgemeinen und den Münchnern im besonderen.

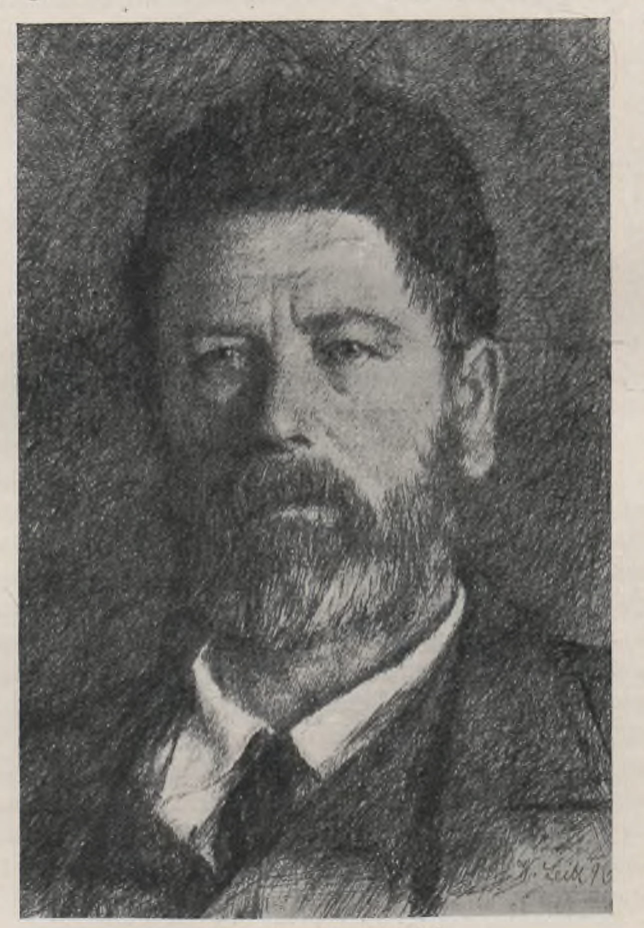
Ich zeigte Leibl einmal die Lithographie von Daumier: ein Maler sitzt in der Landschaft vor seiner Staffelei, hinter ihm ein zweiter, ein dritter und so fort in endloser Reihe. — Der Erste studiert die Natur, der Zweite kopiert den Ersten, der Dritte den Zweiten und so weiter.

„Sehen Sie," sagte Leibl lachend, „da haben Sie die ganze münchner Kunst."

Leibl war weniger menschenscheu als kollegenscheu. „Was soll ich mir ihre schlechten Bilder ansehen, ich kann dann acht Tage lang nicht arbeiten."

Die Fontainebleauer und Courbet waren seine Liebe. Von ihnen sprach er mit der grössten Begeisterung. Mit Courbet war er nach Paris gegangen, Courbet hatte ihn dort in seinen engeren Freundeskreis eingeführt, in revolutionärer Zeit, kurz vor dem Kriege. Im Hinterzimmer eines Cafés hatten sie sich versammelt, in dem leise gesprochen wurde. Von Zeit zu Zeit kam der Wirt herein und legte den Finger auf den Mund, wenn sich draussen etwas Verdächtiges zeigte. Die Napoleonische Polizeiwillkür stand in Blüte.

Mit wem er da zusammen sass, wusste Leibl nicht; er wusste nur das eine: es waren Künstler und Schriftsteller. Courbet klopfte ihn dabei hier und da freundschaft-



W. LEIBL, SELBSTPORTRÄT 1896
(AUS DEM BESITZ DES HERRN E. SEEGER)



MAX LIEBERMANN, GARTEN DES RESTAURANT JACOB, 1902

lichst auf die Schulter: Gut Freund. Das empfahl Leibl bei der Tischgesellschaft. Leibl, der kein Wort französisch verstand, hatte keine Ahnung, wovon die Rede war. Nur in den Gesichtern der Leute las er, dass es etwas Unerlaubtes war, wovon gesprochen wurde.

Courbet besuchte Leibl öfter im Atelier, wo er damals „die Cocotte" und die „alte Pariserin" malte. Courbet erkannte ihn an: durch Schulterklopfen und kräftigen Händedruck.

Leibl hatte aus dieser Zeit eine grosse Sympathie für die Franzosen bewahrt; und später waren sie ja die ersten, welche seine Kunst verstanden und anerkannten.

Mit grosser Bitterkeit erzählte Leibl, dass in der ersten Zeit Bilder von ihm teilweise „verbessert" wurden. Entweder hatte er sie nicht genug ausgeführt, dann wurden einzelne Stellen sauber übermalt, oder sie waren zu leer, dann wurde noch etwas hinein gemalt, z. B. auf dem „Jäger" (der junge Baron Perfall) hinten am Seeufer ein Boot und ein idyllisches Häuschen hinzugefügt.

(Nach Leibls Tode wurde Sperl ein Bild übersendet, er möge urteilen, ob das Bild echt sei. Sperl schrieb: das ganze Bild ist unecht, bis auf einen schmalen Streifen ringsum, welcher vom Rahmen verdeckt war.

Das Bild war ganz übermalt worden!)

Eines Abends erschien an unserm Tisch ein Kunstmaler. Wie gewöhnlich war Leibl sehr zugeknöpft gegen den Gast. Dieser, um sich gut einzuführen, begann: „Herr Professor, Sie werden sich wundern, in mir einen Mitarbeiter zu sehen." Leibl sah den Mitarbeiter scharf an.

„Ja, ich habe einmal auf eines Ihrer Bilder ein Stück Hintergrund hineingemalt." (Dann schalkhaft:) „Sie hatten sichs hinten herum etwas leicht gemacht, so huschel-buschel."

Leibl sprang auf und ich dachte, etwas Furchtbares müsste geschehen. Aber er beherrschte sich und ging hinaus in den Garten.

Als er nicht wiederkam, wurde ich ängstlich und suchte ihn draussen. Mit grossen Schritten ging er auf und ab: „Ist der Mensch noch da? Ich schlage ihn nieder!"

Es gelang mir endlich, Leibl zu beruhigen. Der Gast musste sich aber für den Abend mit der Rückenansicht Leibls begnügen.

Der Ahnungslose flüsterte mir noch zu: „Leibl ist wirklich sehr unzugänglich."

Einmal warm geworden, unterhielt sich Leibl gern von seiner Arbeit. Da er jeden Strich direkt nach der Natur machte, so hatte er oft mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die „politisierenden Bauern" z. B. sind unter den denkbar schlechtesten äussern Verhältnissen entstanden. Niedrig, eng und schlecht beleuchtet war das Zimmer, in welchem er das Bild malte. Alle fünf Bauern mussten sitzen, auch wenn er nur an Nebensächlichem arbeitete. Leibl stand in der Thür und konnte kaum sehen, was er malte. Um seine Arbeit betrachten zu können, musste Leibl von Zeit zu Zeit ins Freie gehen. Manchmal schlief ein Bauer ein und brachte das Ensemble durcheinander.

Ueberhaupt musste er die Gesellschaft immer an Händen und Gliedmassen, wie Marionetten, zurechtrücken.

Die „drei Frauen in der Kirche" hätte er beinahe unfertig stehen lassen müssen, nachdem er bereits zwei Sommer daran gearbeitet hatte.

Sein Freund, der Pfarrer, der ihn bestimmt hatte, vom Ammersee nach Aibling überzusiedeln, starb plötzlich. Und der Nachfolger verbot Leibl das Arbeiten in der Kirche. Erst durch die Vermittlung eines sehr hohen Herrn wurde das Verbot zurückgenommen.

Leibl malte an diesem Bilde drei Sommer (nicht 10 Jahre, wie in münchner Künstlerkreisen allgemein erzählt wurde).

Da er meist in engen Bauernstuben arbeitete, in denen er nicht zurücktreten konnte, so „verhaute" er sich oft in den Verhältnissen der Figuren. Die junge Bäuerin z. B. im Vordergrunde des Kirchenbildes, welche jetzt noch zu lang ist, war einmal noch länger. Sperl kam und sah es. Leibl musste das ganze Stück herauskratzen, eine Arbeit von drei Monaten.

Auf die „Wilderer" hatte er grosse Hoffnungen gesetzt; das sollte wieder einmal ein grosses figurenreiches Werk werden. Die Hosenträger des vordern jungen Bauern reizten



MAX LIEBERMANN, PAPAGEIENALLEE IM ZOOLOGISCHEN GARTEN IN AMSTERDAM 1901

ihn besonders in der Farbe; er fing an, daran zu malen und wollte das Ganze danach stimmen. Das Modell, vor kurzem erst vom Militär gekommen, reckte sich fortwährend mit „Stillgesessen" krampfhaft in die Höhe. So geriet die Figur bei Leibl furchtbar in die Länge. Sperl war gerade in München. Da besuchte ihn der alte Bauer, welcher für den Wilderer im Hintergrunde sass. Er war nach einem Ort bei München gewallfahrtet.

„Herr Sperl, mit dem Herrn Leibl gehts schlecht. Er bringt sein Bild net z'samm'. Er ist ganz auseinand!"

Sperl fuhr nach Aibling hinaus und sah das Unglück. Zu ändern war da nichts mehr. Leibl hatte das Bild bereits für eine Ausstellung in Paris versprochen und schickte es dorthin.

Im Cercle international bei Georges Petit sah ich es. Ich fragte Leibl später, was aus dem Bilde geworden wäre. Mit tiefer Niedergeschlagenheit, wie von einem grossen Unglück, erzählte er, dass er das Bild zerschnitten hätte, als er es wiedersah.

Einige Fragmente existieren noch davon und zeigen Leibls ganz wundervolle Charakteristik.

Mit dem Zerschneiden war Leibl immer schnell bei der Hand. Die verschiedenen Handfragmente, welche man von ihm kennt, rühren alle von zerschnittenen Bildern her. Erbarmungslos wurde oft die Arbeit langer Monate vernichtet.

Hände zu malen war ihm das grösste Vergnügen; charakteristisch ist, dass bei den nach seiner Ansicht misslungenen Bildern die Hände immer gut waren, Gnade vor seinen Augen fanden und gerettet wurden.


TOULOUSE-LAUTREC, MODISTIN
(AUS DER SCHWARZWEISSAUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION)

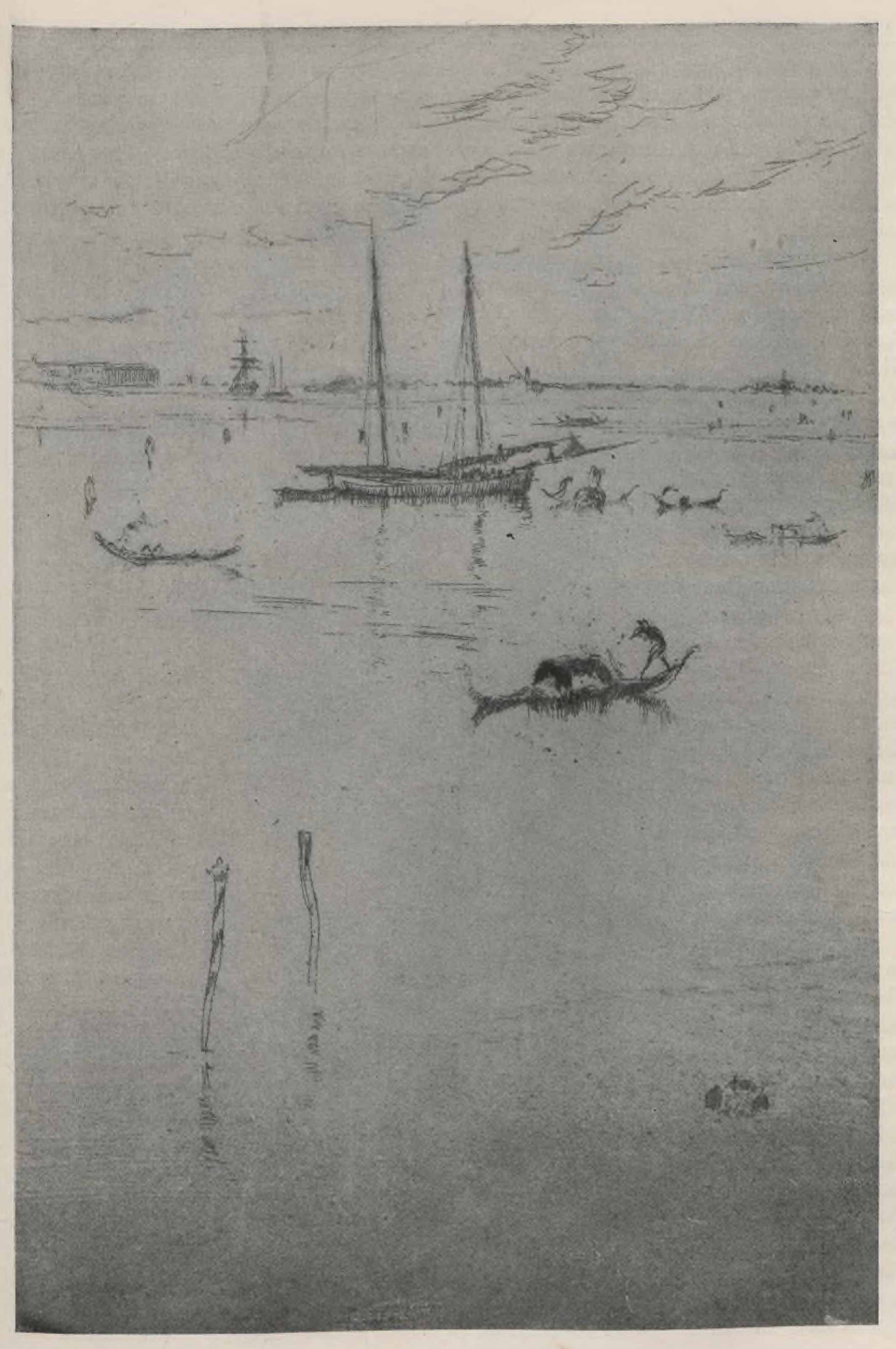
Der Fehler, in den er oft verfiel, dass der Kopf zu klein wurde, kam wohl daher, dass er meist zu nahe am Modell sitzen musste. Auch auf dem Porträt des alten Baron Perfall in der münchner Pinakothek fällt der etwas zu kleine Kopf auf; für mich sind die Hände das schönste auf dem Bilde, wahre Wunderwerke einfacher, köstlicher Malerei.

Eines Abends war in unsrer Gesellschaft eine Dame, an deren Händen Leibls Blicke wie gebannt hingen. „Solche wundervollen Hände, mein ganzes Leben lang möchte ich nur Porträts mit Händen malen. Die Damen sitzen aber nicht ruhig, die Bauern sitzen besser. Dann muss man die Damen dabei unterhalten, das kann ich nicht. Ich muss doch bei den Bauern bleiben."

Als ihm ein Bekannter aus Florenz die Photographie nach dem Triptychon des Hugo van der Goes schickte, geriet Leibl in helle Begeisterung über die Hände der Hirten.

Meisterhaft in ihrer Einfachheit war die Technik Leibls. Er war fanatischer Prima-Nass- in Nassmaler. Die zwei grossen Feinde waren das Einschlagen und das zu schnelle Trocknen der Farben. Er war überzeugt, dass die Alten ein Mittel besassen, um die Farbe lange nass zu erhalten. Was hat er nicht alles versucht! In nasse Tücher gegen die kühle Wand wurde das Bild gestellt, im Sommer wurde im Garten eine tiefe Grube gegraben als Nachtquartier für das Bild.

In fortwährender Sorge war Leibl, in welchem Zustande am folgenden Tage die Farbe sein würde; ging es nicht mehr, war sie schon zu trocken, dann wurde das ganze Stück ausgekratzt. Zwei



WHISTLER, VENEDIG (RADIERUNG)
AUS DER SCHWARZWEISSAUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

scharfe Rasirmesser, die er bei dieser Gelegenheit mit grosser Meisterschaft handhabte und Spiritus waren die Mittel zur Vernichtung. Auf trockne Farbe zu malen, war ihm einfach unmöglich; für ihn war der schöne Guss der Farbe, die Reinheit, der Schmelz alles. Deshalb haben sich auch alle seine Bilder wundervoll erhalten.

Wenn über Böcklins Technik ganze Bände geschrieben werden konnten, so ist die von Leibl in wenigen Worten zu beschreiben. Von ihm existiert kein einziges gesprungenes Bild.

Die letzten 20 Jahre seines Lebens hat Leibl nur in Oel gemalt. Mitte der siebziger Jahre versuchte er sich in Temperamalerei; der „Offizier“ (Freiherr von Stauffenberg) auf der münchner internationalen Ausstellung 1901 war in Tempera; dann hat er noch die Gräfin Fichler-Treuberg, deren herrliches Porträt in gestreiftem Kleid die Perle dieser Ausstellung war, ein zweites Mal in Tempera angefangen (das Bild ist verschollen), und als dritten und letzten Versuch malte er Langbehn in Tempera, den Verfasser von „Rembrandt als Erzieher.“ Letzteres Bild muss sehr schwarz geworden sein.

Leibl hatte immer viel Angst vor dem Firnissen. Bei dem Bilde Langbehns erlaubte Sperl, der immer sonst das Firnissen allein ausführte, Leibl einige Pinselstriche. Dabei kam Leibl in eine grosse Firnissierwollust hinein, sodass das ganze Bild von Firnis schwamm, der auf der Rückseite in grossen Tropfen heraus rann.



TH. TH. HEINE, STUDIE EINES JUNGEN MÄDCHENS
(AUS DER SCHWARZWEISSAUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION)

Ueberhaupt war Leibl unpraktisch. Als er das wunderbare Bildnis seiner Mutter (mit den herrlichen Händen) mit der Feder zeichnete, war das Papier so miserabel aufgespannt, dass die alte Frau in helle Verzweiflung über die Zukunft ihres Sohnes geriet.

Leibls Palette war die denkbar einfachste.

Cremserweiss.	Cobalt.
Cadmium hell.	Terra di Sienna.
Cadmium dunkel.	Patentzinnober.
Ocker licht.	Krapplack.
Ocker dunkel.	Elfenbeinschwarz.

Manchmal:
Gebrannter lichter Ocker.
Goldocker.

Sehr selten:
Ultramarin.
Preussisch Blau.

Mancher Kollege wird hier eine Farbe vermissen, welche heute als fast unentbehrlich gilt: Vert Emeraude. Sperl und ich hatten sie ihm einige Male empfohlen, wir fanden die Tube später vertrocknet auf seinem Maltisch.

Moderne Maler wird es empören, dass Leibl Elfenbeinschwarz in das Fleisch nahm; ich kann die Thatsache aber leider nicht verschweigen.

Aufgezeichnet wurde das Bild mit wenigen Kohlenstrichen oder mit dem Pinsel und Elfenbeinschwarz; nur in den grossen Verhältnissen.

Wunderbar war es



WHISTLER, LONDONER HAFEN, RADIERUNG 1859. AUS DER SCHWARZWEISSAUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

zu sehen, wie Leibl eine Figur, einen Kopf, eine Hand baute.

Welch enormes Können gehört dazu, ohne grosse Vorbereitungen ein Stück prima in dieser Meisterschaft zu vollenden. Jedes Material, das er in die Hand bekam, beherrschte er. War es Oelfarbe, Kohle, Kreide, Bleistift, die Radiernadel, Tinte; mit der Feder, mit dem Pinsel, mit dem Finger hineingewischt: alles fügte sich seinem starken Willen.

Es war ein grosser Genuss, ihn in seiner ruhigen Kraft arbeiten zu sehen.

Bedächtig und langsam wurden die Töne gemischt, vorsichtig und bedächtig hingesetzt. Keine Aufregung, keine Zappelei, hervorgegangen aus Unzulänglichkeit. Ruhig, sicher und bewusst: ein ganzer, echter Meister.

Fing ein Stück an, einzuschlagen, dann kam Sperl und tränkte es mit seinen feineren, geschickteren Fingern vorsichtig mit Oel.

Aus einem ganzen Guss musste das Werk entstehen, ohne schmutzige, ohne blinde Stellen; das fertige Stück eine Augenweide, ein Anreiz für die spätere Arbeit.

Natürlich war diese Art des Schaffens nur möglich bei einem Künstler wie Leibl. Auch kannte er genau die Grenzen seiner Kunst. Lebhaft bewegte Figuren malte er nicht, alles war bei ihm ruhige Grösse.

Mitte der siebziger Jahre waren vier Meisterwerke von Leibl in München ausgestellt: Die Dachauerinnen, Die Cocotte, Ungleiches Paar und Dachauerin in Pelzhaube mit Kind. Mit Ausnahme des „Ungleichen Paars", welches Defregger erwarb, ging alles ins Ausland. Munkaczy erstand die Dachauerinnen, die Dachauerin mit Pelzhaube kam nach Paris, für die Cocotte dauerte es lange, bis ein Liebhaber kam: der amerikanische Maler Chase.

Noch vor zehn Jahren hätte man für ein Butterbrot folgende Meisterwerke haben können: Die Pariserin (alte betende Frau), Tischgesellschaft, Bildnis des Bildhauers Schreibmüller und andere schöne Werke aus Leibls bester Zeit.

Auch Defregger hat vor einiger Zeit das „ungleiche Paar" verkauft; man liess es von

München fortgehen und regte sich nicht auf. Die Aufregung spart man sich für die Zeit, in der es gilt, Bilder von fragwürdigen Tagesgrössen zu erwerben. Beim Tode Munkaczys verkaufte die Witwe die „Dachauerinnen", Leibls wunderbarstes Maler-Werk, das heute in der berliner Nationalgalerie ist.

Leibls Verbitterung gegenüber München war ungerecht. Wir haben ihn doch immer anerkannt.

Siehe oben.

Wenn man heute Gelegenheit hätte, in der Neuen Pinakothek nach der Durchwanderung der öden Säle, in denen die gute Kunst aus der neuesten Zeit so dünn gesät ist, in einem „Leiblzimmer" mit den genannten Meisterwerken auszuruhen, welche Wohlthat wäre das!

In den späteren Werken Leibls spürt man deutlich eine gewisse Schwächlichkeit und Zaghaftigkeit. Die Kraft liess nach.

Eine Reise nach den Niederlanden rüttelte ihn noch einmal auf. Verjüngt kehrte er zurück. „Einen Grössern, als Frans Hals hat es nie gegeben und wird es nie wieder geben," schrieb er mir. Ich fuhr damals ohne ihn nach Madrid, und ich glaube, er schrieb das, um sich damit zu trösten.

Als ich im vorigen Sommer wieder einmal nach Aibling kam, um Freund Sperl in seiner Vereinsamung zu besuchen, wurde das Atelier ausgeräumt; die Sachen sollten nach München zur Versteigerung kommen. Auf dem Fussboden lagen alte Briefe, zerrissene Zeichnungen, Leinwandreste, vernichtete Studien.

Auf dem Schranke standen zwei Gipsbüsten eines Kunsthändlers, welcher Leibl in den letzten Jahren für den Kunsthandel entdeckt hatte. Die beiden Gipsköpfe sahen scharf und forschend in das Chaos.

Unten am Boden lag eine heute kostbare Kunstgeschichte, in Stücke gerissen.

Ich erinnerte mich, wie Leibl sich über eine Stelle in dem Buche masslos aufgeregt hatte, in der es von Menzel geheissen hatte, er hätte nie geliebt.

Eine schöne schwarze Marmortafel haben die Aiblinger an dem Kaufmann Mayerschen Hause am Marktplatz angebracht, darauf mit Goldschrift zu lesen ist, dass in diesem Hause der berühmte Maler Wilhelm Leibl aus Köln am Rhein viele Jahre wohnte und 56 Jahre alt geworden ist.

Grösser wäre die Ehre gewesen, wenn die Tafel im Rathaus angebracht worden wäre, denn da gehören die Männer hin, welche sich um die Stadt ganz besonders verdient gemacht haben. Die Stadträte haben in ihrer Weisheit erwogen und beschlossen, dass dies Leibl nicht gethan hat.

Deshalb musste er hinaus, ins Freie, auf den Markt. Es ist auch besser so.

Als die guten Aiblinger nach Leibls Tode all' die schönen Aufsätze in den Zeitungen lasen, wurde es ihnen aber doch etwas bange ums Herz: „Haben wir ihn auch genug zu schätzen gewusst?" Ja wer hätte denn auch gedacht, dass er ein so grosser Meister wäre. Er kam ja so einfach daher, wir liebten ihn und wussten, darin steckt etwas tüchtiges. Aber dass er ein so grosser Mann war, wussten wir nicht. Ueber alle grossen Meister in München drinnen wird doch so ausgiebig in den Zeitungen berichtet. Und bei unserm Leibl haben sie gar nichts geschrieben. „Herr Professor" ist er ja geworden, aber erst in späten Jahren. Auch einen Orden hat er bekommen. Vierter Klasse sogar.

Aber die in München drin, die müssen doch viel grössere Meister sein. Man braucht sie nur zu sehen, wie sie daher kommen.

Einfach und still war es bei Leibls Begräbnis. Manche offizielle Stelle, manche Künstlervereinigung vergass eine kleine Ehrung für den Meister. Freilich: er war ja nur „ein guter Handwerker."

Möchten wir alle doch etwas von diesem guten Handwerk erlernen!





MAX LIEBERMANN, POLOSPIEL 1903

NEUERE ARBEITEN VON MAX LIEBERMANN

WIR reproduzieren einige Arbeiten von Max Liebermann aus neuerer Zeit. Sein ausgezeichnetes Bild der Papageienallee, von 1901, das der Sammlung Arnhold gehört. Bilder aus Hamburg und seiner Umgebung, die der Maler im Sommer 1902 angefertigt hat: den alten Garten des Restaurant Jacob in Nienstädten, sonnenübergossen, mit Frauen und Kindern, mit freiem Blick über die Elbe hinaus, sowie das Bild einer Villa bei Hamburg, in einem glücklichen Ausschnitt gesehen (pag. 135); ferner eine reizvolle Studie zu einem Hause in einem Garten bei Hamburg, von deren wundervollem Tone und reichem Helldunkel unsere Wiedergabe (pag. 140) bei aller Treue doch nur einen schwachen Begriff gewährt. Dann das Bild nach dieser Studie (pag. 139), das unseres Erachtens die Verschwiegenheit und den Lüstre der Studie nicht hat. Endlich ein Bild des Polospiels, dessen Ausübung Liebermann in Flottbeck bei Hamburg kennen lernte. Eine in diesen Kreis seiner Arbeiten hineingehörende Darstellung eines Lawn Tennisspielplatzes vom vorigen Jahre reiht sich an. Das Bildchen eines Laubganges bei Florenz folgt, das von Liebermann bei seiner italienischen Reise im Oktober des letzten Jahres pastelliert worden ist. Dann bringen wir zwei vorzügliche Zeichnungen: Haarlem — eine Clairobscurscene, die, ohne nachzuahmen, etwas holländisch Altmeisterliches hat — und eine kleine Strasse in Naarden, von ähnlichen Vorzügen. Endlich einige Porträts.

Den eigentlichen Anlass zu diesen gab uns das ausserordentlich gute Selbstbildnis, das Liebermann im letzten Jahre mit der Absicht, einem Auftrage der Uffiziengalerie nachzukommen, gemalt hat; diesem Selbstporträt



MAX LIEBERMANN, „LAWN-TENNIS" 1901

gesellten wir einige Bildnisse aus Liebermanns Umkreis bei: das vor zehn Jahren gemalte Pastell seiner Frau, sitzend, von einer herrlichen Feinheit der Beobachtung, mit völliger Porträtgerechtigkeit und doch in prachtvoller Genrebedeutung gemalt, — man sehe, wie wunderbar die Hände das Buch halten. (Und im Original wird man die Zartheit der Töne in den Händen mit dem gelben Romanband bewundern.) Die intimste Aehnlichkeit verbindet sich in diesem Bilde mit sehr charakteristischen Abweichungen, denn es ist etwas Frau Liebermann Fremdes, Eckigeres, Herberes hineingelangt, Liebermanns Erkennungszeichen. Wir schliessen eine Aquarellstudie nach Frau Liebermann an, welche von dem Künstler nach der Heirat in Wiesbaden angefertigt wurde und auf der wir mit innigem Vergnügen neben der Meisterschaft von altmeisterlicher Qualität die auch heute sichtbare Aehnlichkeit finden. Schliesslich eine von den zahlreichen Zeichnungen, in denen er das Leben und sich Regen seines Töchterleins verfolgt hat. Wir müssen hier freilich beklagen, dass in unserer Reproduktion *jener* feine Reiz des lebensvollen Striches nur geahnt werden kann, den man in der Originalskizze nicht müde wird zu bewundern.

Da wir nun in seine „Familiengalerie" hineingerieten, können wir es uns schwer versagen, unserer Bewunderung für ein Doppelbildnis Ausdruck zu geben, das in Liebermanns Zimmer hängt und seine Eltern darstellt. In demselben Jahre gemalt, aus dem das Pastell seiner Gattin stammt, ist es eins der besten Werke, die je Liebermann gemacht hat.

So ausgezeichnet wie in seinem nächsten Kreise hat Liebermann sonst meistens allerdings nicht Porträts gemalt. Seine andern Porträts, ein Kunstzweig, den er mit grosser Begabung seit etwa 1890 nebenbei pflegt, sind manchmal mehr malerisch. Das bedeutet, dass Liebermann, wie nah' auch immer, so nah' wie auf den Bildnissen seiner An-



MAX LIEBERMANN, VILLA AN DER ELBCHAUSSEE BEI HAMBURG 1902 (PASTELL)



MAX LIEBERMANN, BAUERNHAUS (ZEICHNUNG)



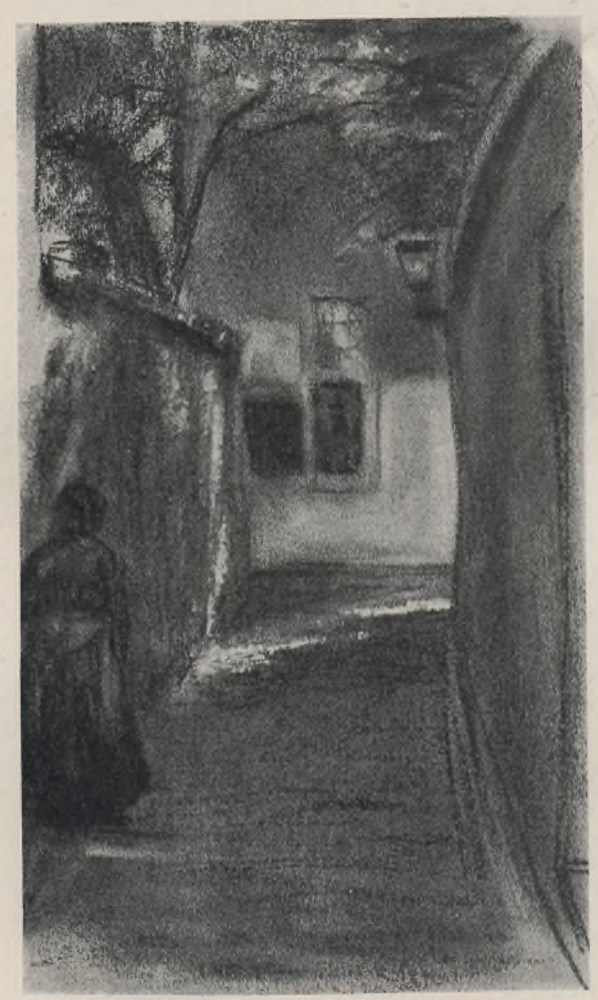
MAX LIEBERMANN, ALLEE, FLORENZ (PASTELL 1902)



MAX LIEBERMANN, KINDERPORTRÄT (ZEICHNUNG)

gehörigen die Natur auf ihnen nicht wiedergegeben hat.

Man kann die allgemeine Bemerkung machen, dass die neueren Arbeiten Liebermanns heller sind als die früheren. Zwar ist die „Papageienallee", von 1901, wieder eine von seinen farbigeren und dunkleren Schöpfungen. In Liebermanns Leistungen ist aber hauptsächlich ein Weg vom Koloristischen — Anfangsperiode — zur detaillierenden Kunst: „Altmännerhaus", „alte Frau am Fenster", „Schusterwerkstatt", — zum Pathetischen: „Netzflickerinnen", „Frau mit den Ziegen", — von da zum grossen Gemälde von gegenständlich einfacherem Charakter: „der schreitende Bauer", „der in den Dünen sitzende Bauer", — dann eine stärkere Beeinflussung durch den Impressionismus: „Schweinemarkt in Haarlem", „Sonntagnachmittag in Laren" — bis zu der neueren Entwicklung, die aus dieser Breite wieder heraus führt, erkennbar. Im Einzelnen kann man als auf Etappen, die für das detaillierteste Sehen, für das breitere Sehen, das breiteste Sehen und den wieder zurückkehrenden Liebermann charakteristisch sind, auf das „Altmännerhaus", welches 1880 entstand, den „Biergarten von Brannenburg", der vom Jahre 1893 herrührt, den „Sonntagnachmittag in Laren", von 1898, und auf „Simson und Delila", von 1902, hinweisen. Ferner kann man auch durch Porträts einen neuen Ein-



MAX LIEBERMANN, KLEINE STRASSE IN NAARDEN, 1901



MAX LIEBERMANN, LANDHAUS BEI HAMBURG 1902

schnitt machen. Im Jahre 1890 fängt Liebermann an Porträts zu malen, indem er den Auftrag auf den „Bürgermeister Petersen" annimmt; im Jahre 1892 wird er durch die Porträts seiner Eltern, seiner Frau und seines Kindes intim. Durch die Porträts (die fortgesetzt werden) kommt er im Genrebild zu eleganteren Stoffen: „Reiter am Strande", „Lawn Tennisbild", „Polo". Aber alle diese Angaben zerstückeln das Bild und rauben der Erscheinung die Nuancen der Entwicklung.

Man kann auch, wenn man Liebermanns Fortgang kennzeichnen will, von den Wandlungen in seinen Passionen als Liebhaber ausgehen. Seine schnell abgestreifte Jugendliebe war Munkaczy. Courbet verdrängte ihn. Millet kam. Millet herrschte lange. Die neuen Holländer folgten und die alten. Liebermann verstand Frans Hals vielleicht eher als er den Rembrandt



MAX LIEBERMANN, STUDIE ZU DEM LANDHAUS BEI HAMBURG 1902



MAX LIEBERMANN, FLACHLANDSCHAFT, ZEICHNUNG



MAX LIEBERMANN, ANSICHT VON ROM, ZEICHNUNG, 1902

verstand. Dann wird Rembrandt Liebermann unter allen alten Meistern der teuerste. Wir sehen die Zeichnung, die wir auf Seite 143 veröffentlichen: ganz in Rembrandts Wegen, ohne Rembrandt nachzuahmen. (Wie muss man bedauern, von dieser Zeichnung, die im Original ein Gefühl für geschlossenes Licht und eine Wärme hat wie die wiedererstandene Zeichnung eines alten Meisters, keine Wiedergabe erreichen zu können, die diese Vorzüge mehr als nur ahnen lässt.) Später können wir sehen, wie Liebermanns Liebe zu den Fontainebleauern zwar nicht abbröckelt, aber in eine grössere Ferne rückt. Was die Komposition betrifft, so giebt er sich Degas hin. Seine volle grosse Liebe aber wird Manet. Sie drängt auch Degas ins zweite Treffen. Von ihm goutiert er die Komposition; von Manet wird er im Ganzen, durch die Farbe gepackt. Die Liebe zu Manet lässt ihn zu Millet nur noch wie zu einer, wenn auch sehr grossen, sehr teuren, sehr lieben, aber doch historischen Gestalt zurücksehen.

Wir vermögen etwas rein Zeichnerisches, das auf der Linie Holbein, Ingres, jugendlicher Degas liegt, in Liebermanns schöner aquarellierter Skizze von 1885, dem angefangenen Bildnis seiner Frau (Seite 122), im Verhältnis zu den impressionistischen jungen Mädchen auf dem „Sonntagnachmittag in Laren" zu erkennen. Andererseits sehen wir, wie sein „Bürgermeister Petersen" — 1890 — „impressionistischer" ist als die Porträts aus seiner Familie, wenngleich diese letzteren später entstanden sind. Wir bemerken, dass Liebermann dem Impuls, der augenblicklichen Stimmung hingegeben ist, die Themen von Fall zu Fall behandelt!

Im ganzen ist er uns ein Beispiel dafür, wie eine Persönlichkeit das Walten einer Zeitstimmung aufnimmt. Er bleibt er, und doch wird man sagen müssen, dass die Zeitstimmung auf ihn abgefärbt hat und dass er 1898 anders ist als er 1885 war und zwar im selben Sinn anders als es die Zeitstimmung wurde. Er ist so, dass man in den achtziger Jahren über ihn eine Studie schreiben konnte: der Naturalismus und Max Liebermann, und dass man, wenn man so jung wäre, ihn noch jetzt in eine Schule einzukapseln, vielleicht bei einer heutigen Studie den Aufsatz nennen würde: Liebermann und der Impressionismus: und dennoch ist er so wenig Naturalist wie Impressionist; er ist eine Persönlichkeit.

Hülfskonstruktionen, wie die Worte Naturalismus oder Impressionismus hat man nötig, um die Umrisse eines Künstlers aus den Gröbsten darzustellen. Der Gebrauch solcher Ausdrücke ist mit Dem zu vergleichen, was die handwerklichen Bildhauer in Carrara thun, wenn sie die Marmorblöcke für den Transport zurichten: die feinere Ausarbeitung beginnt erst, nachdem die Blöcke aus Carrara heraus sind. Wir nannten Liebermann einen Naturalisten; wir nennen ihn einen Impressionisten: wir wissen aber, wie wenig diese Worte bedeuten, wie unindividuell sie sind und wie wenig Verdienst es schliesslich ist, Naturalist oder Impressionist zu sein, d. h. *nichts* als Naturalist oder Impressionist zu sein. Denn Richtung ist nur eine Milieufrage und hat in sich noch nichts, was zu einer Belobigung herausfordert.

Man hält uns für Anhänger des Impressionismus. Das sind wir nicht. Wir würden nicht fühlen, dass Leben in uns ist, wenn wir das wären — Stocksystematiker. Wohl sind wir Anhänger von einzelnen Impressionisten. Wie wir aller guten Kunst des neunzehnten Jahrhunderts hingegeben sind! Aus allem, was die grossen Künstler gemacht haben, besteht für uns die Kunst. Möchten wir unvoreingenommen genug sein, um unser Programm, dass wir allem Schönen in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts und der Gegenwart freudig gegenüberstehen wollen, zu verwirklichen.

Warum wir das aber schreiben, da wir jetzt nur einen Begleitaufsatz zu Liebermannschen Abbildungen verfassen? Man sieht eben manchmal Gespenster; und so glaubten wir, Gesichter uns gegenüber zu sehen, die begierig wären, bei diesem Anlass uns zu sagen, wie einseitig wir wären. Man muss sich doch verteidigen! Selbst wenn man nur Gespenster sieht?

Gewiss haben wir für Liebermann Sympathie. Und gewiss ist er für uns ein Meister. Weil er durchaus bedeutend, leidenschaftlich, voll Feuer ist. Nicht weil er ein Impressionist ist. Er ist es nicht einmal! Ist er auch, stufenweise, ohne Doktrinarismus, zu einer Aufhellung seiner Palette hingekommen; so kann er doch auch jetzt noch nicht jener ganz bestimmt abgegrenzten historischen Gruppe der französischen Maler, welche man Impressionisten nennt, etwa als ein später Nachfolger beigesellt werden. Von ihnen trennt ihn auch jetzt immer noch vieles. Er ist immer noch mehr malerisch als impressionistisch, zielt immer noch, im Gegensatz zu der Gruppe der französischen Impressionisten, auf die Wucht einer einheitlich geschlossenen malerischen Gesamtwirkung hin. Was aber seine Aesthetik betrifft: er hat einmal gesagt, dass mit jedem wirklichen Künstler die Kunst neugeboren wird, und diesen Satz von ihm eignen wir uns an. Unsre Aesthetik muss, wie Liebermann uns sagt, vielgestaltig sein. Nach dieser Maxime denken wir unsere Zeitschrift zu redigieren. Diese Zeitschrift wird zeigen, dass wir die Süssigkeit Corots, die Milde seiner Figuren, die Herbigkeit Constables, den Lufttraum Turners, die Genialität Menzels und das Wunderbare von Böcklin bewundern ... neben Manet, neben Liebermann und neben jenem Engländer, der mit seinen linearen Phantasien das Gegenteil eines impressionistischen Malers ist: Aubrey Beardsley.

H.



MAX LIEBERMANN, „HAARLEM", ZEICHNUNG

DER NEUE „VAN DER GOES“ IN DER BERLINER GEMÄLDEGALERIE

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Hugo van der Goes: dieser niederländische Malername weckt nicht so sicher das Echo vertrauter Vorstellungen wie die Namen Jan van Eyck oder Hans Memling. Mancher schon, der, ohne Kunsthistoriker zu sein, mit offenen Augen nach Florenz kam, kehrte mit dem stolzen Gefühle zurück, diesen Meister entdeckt zu haben. In den Uffizien macht der Portinari-Altar, das Hauptwerk des Hugo van der Goes, einen schärferen und tieferen Eindruck, als er in Brügge machen würde. Inmitten der überreich entfalteten florentinischen Kunst ist seine Herbigkeit verblüffend, seine Aufrichtigkeit und Innigkeit überwältigend, während seine äusserliche und innerliche Grösse in der Stadt Giottos und Michelangelos Stand hält. Ueberdies berührt der Altar den, der von Norden kommt, mit der Unmittelbarkeit der Muttersprache.

Das Triptychon mit der Geburt Christi im mittleren Bilde ist für Tomaso Portinari ausgeführt und wahrscheinlich unmittelbar nach seiner Entstehung, schon in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts, nach Florenz gebracht worden. Die Florentiner bestaunten das geschmeidige, emailartig glühende vlämische Malwerk und empfanden die fremdartig eckige Form, nach dem sie ein Schaudern überwunden hatten, als ein verehrungswürdiges Gefäss voll ernster Frömmigkeit.

Wer in unseren Tagen aus Florenz mit vielen erwarteten Erfahrungen und mit dieser unerwarteten zurückkommt, sucht ziemlich erfolglos in den Galerien des Nordens nach Hugo van der Goes. Wohl hat der Scharfblick der Kunstforscher in einer kleinen Gruppe von Gemälden die Hand des Meisters wiedererkannt, aber diese Werke stehen entweder an weitentlegenen Orten, oder sind schon wegen ihrer unauffälligen Erscheinung nicht geeignet, die Erinnerung an die trotzige Monumentalität des florentiner Altares wachzurufen. Seinem Heimatlande ist der Meister fast ganz entfremdet. Das Hauptwerk von ihm, das die Niederlande noch besitzen, der Marientod im städtischen Museum zu Brügge ist kläglich missverstanden worden. Diese Tafel enthüllt ihre Schönheit nicht ohne weiteres, ist das am schwersten zugängliche altniederländische Werk, überdies mit einer Dornenhecke von Vorurteilen umgeben infolge thörichter Aeusserungen über seinen Erhaltungszustand.

Seit wenigen Wochen ist die Berliner Gemäldegalerie im Besitze einer Tafel, die fester als irgend eine andere nach Inhalt, Umfang und Stil mit dem Portinari-Altar verknüpft ist.

Das dieser Tage erschienene Heft des Jahrbuchs der kgl. preussischen Kunstsammlungen (Berlin, G. Grote) bringt einen vortrefflichen grossen Lichtdruck von dieser Erwerbung der Berliner Galerie und einen Aufsatz darüber von W. Bode.

Unsere kleine Abbildung unterrichtet wenigstens über die eigenartige Komposition.

Die Geburt Christi mit den Hirten und mit Engeln, dasselbe Thema wie im Mittelfelde des Portinari-Altares ist hier gestaltet. Das erleichtert die Vergleichung. So können wir rascher das Staunen überwinden und im Positiven und Negativen zu einem verhältnismässig sicheren Urteil schneller gelangen. Die berliner Tafel ist fast $2^1/_2$ m breit und nicht ganz 1 m hoch. Der schwere Zwang, die vertraute Scene über ein so breites Feld zu dehnen, weckte Kompositionskünste. Das florentiner Bild mit seinen bequemen und natürlichen Massverhältnissen hat unvergleichlich tiefere Raumwirkung, aber eine Gruppierung der Figuren, die mager, spärlich und ungeschickt wirkt, während unser Bild relief-artig, luftlos, überlastet, aber fliessend und schwungvoll erscheint, wenn auch nicht so bildmässig einheitlich wie das Portinari-Werk. Wir lesen die Darstellung gleichsam; in epischem Nach-



HUGO VAN DER GOES, GEBURT CHRISTI
(NEUE ERWERBUNG DES BERLINER MUSEUMS)

einander zieht sie vorüber, und die Abschnitte sind von verschiedenartiger Stimmung erfüllt. Pathos wechselt mit erhabener Stille. Die Not des Raumes und die Gewohnheit der Triptychon-Gliederung mag den Meister auf das zuerst auffallende, sonst nicht vorkommende Motiv, mag ihn auf den sinnvollen, in alten typologischen Vorstellungen wurzelnden Gedanken gebracht haben, einen Chorus vor das Bühnenbild zu stellen. Rechts und links wird die Darstellung kräftig gerahmt durch je einen Propheten in Halbfigur, dessen annähernd lebensgrosse Erscheinung im Gegensatz zu den nur halb so grossen Figuren der mittleren Scene fast schreckhaft hervortritt. Die Verkünder mit durchfurchten Köpfen, visionärem Blick und weisenden Gebärden enthüllen das Bild, indem sie einen Vorhang auseinanderziehen. Mit gefährlich theatralischen Mitteln ist die oft wiederholte Scene bedeutungsvoll erhoben, von dem Gemeinen getrennt.

Mit den Prophetenfiguren sind $^2/_5$ der Tafelbreite klug gefüllt, immerhin bleibt der Raum recht niedrig im Verhältnis zur Breite. Die Figuren knieen, beugen sich und neigen sich dem Christkinde zu unter dem tiefen Dach. Der formale Zwang vermählt sich mit der inhaltlichen Nötigung. Von links her nahen sich die Hirten in erregter Hast. Wie durch eine unsichtbare Mauer von dieser leidenschaftlichen und bedürftigen Menschlichkeit geschieden, kniet Maria. Joseph verrichtet sein Gebet vor dem Christkind in gottesdienstlicher Würde. Eine Schar jugendlicher Engel, von etwas gleichförmiger Schönheit, füllt in dichter Gruppierung, Kopf an Kopf, die freien Räume.

Die Färbung ist reich, im ganzen kühl und beinahe bunt, in einzelnen Partien von ausgesuchter Harmonie, überall sinnvoll wie eine musikalische Begleitung der Formensprache. Rechts und links bei den Rändern herrschen schwere und heisse Farben, ein prunkvolles Lackrot im Gewande des einen, ein blühendes Scharlachrot im Mantel des anderen Propheten; die Gewänder der Hirten zeigen minder reine, gebrochene schillernde Töne, so dass die verlangende Bedürftigkeit untergeordnet erscheint. Joseph ist ganz in Rot gekleidet, ein etwas scharfes bläuliches Lackrot im Obergewande und ein stumpfes bräunliches Orange im Untergewande. Die Hauptgruppe im Zentrum dagegen ist ganz und gar in die kühle Farbe des Himmels getaucht, in Weiss und Blau, mit leichten Nuancen von Violett. Der weissliche, etwas kalkige, mit Grau schwach schattierte Teint der Gottesmutter, des Christkindes und der Engel harmoniert vollkommen mit dem dunklen aschigen Blond des Haares und steigert die Wirkung des Unirdischen und Verklärten. Die geringe Körperlichkeit des neugeborenen Christkindes ist mit unerbittlicher Naturbeobachtung gezeichnet, und doch ist das göttliche Wesen mit dunkeler Symbolik, in den bedeutungsvollen Gebärden und in dem reifen seelenvollen Antlitz ausgeprägt. Der gedankenschwere Meister, der stets das Einzelne und Irdische an das Allgemeine und Göttliche knüpfte, mag auch das Aehrenbündel nicht zur blossen Raumfüllung ausgebreitet haben.

In der Zeichnung und Modellierung, namentlich der Hände, zeigt van der Goes eine erstaunliche Meisterschaft, fast zu viel Meisterschaft. Er ist im vollen Besitz seines Könnens, eher beim Abstieg als beim Aufstieg. In Vergleichung mit der lebendigen, über das eigene Vermögen erstaunten Kraft im Portinari-Altar scheint in unserem Bilde eine müde Sicherheit zu walten. Deshalb möchte ich unsere Tafel, wie auch den Marientod in Brügge, der vielleicht noch um einen Grad künstlicher, bewusster und virtuoser gestaltet ist, für spätere, nach dem Portinari-Altar entstandene Schöpfungen halten. Wenn Hugo van der Goes schon 1482 starb, das florentiner Werk aber vor 1475 kaum entstanden sein kann, bleibt freilich nicht viel Spielraum. Diese Daten aber scheinen festzustehen. Da in unserem Bilde die sanfte, etwas allgemeine Schönheit der Maria und der Engel — die Figuren im Portinari-Bilde sind dagegen ältlich und mager — an die Zeit Memlings und Gerard Davids erinnert, die grosszügige Anordnung mit ihrem ungebrochenen Fluss selbst an die Periode des Quentin Matsys, haben wir gewiss Anlass, das berliner Bild so spät anzusetzen, wie es eben möglich ist.



W. BENDZ, INNERES EINES HAUSES IN DER AMALIENSTRASSE ZU KOPENHAGEN MIT DEN PORTRÄTFIGUREN VON DES KÜNSTLERS BRÜDERN

DIE SAMMLUNG HIRSCHSPRUNG

VON

EMIL HANNOVER

Ein für dänische Verhältnisse reicher Privatsammler, der Fabrikant Heinrich Hirschsprung, hat kürzlich unter gewissen näher angegebenen Bedingungen, deren wesentlichste (leider auch am schwersten zu erfüllende) die Errichtung eines selbständigen Gebäudes ist, dem dänischen Staat und der kopenhagener Kommune seine Sammlung von Arbeiten dänischer Künstler geschenkt. Die zur Zeit in der Kunstakademie ausgestellte Sammlung umfasst 460 Gemälde, über 1200 Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen, ca. 200 Bildhauerarbeiten; sie zeichnet sich vor den meisten anderen Privatsammlungen dadurch aus, dass sie nicht nur mit künstlerischem Geschmack, sondern auch mit soviel systematischem Sinn gesammelt ist, um mit vollem Recht den Anspruch erheben zu können, ein klares und anschauliches Bild von der Entwicklung der dänischen Kunst durch das ganze 19. Jahrhundert zu geben.

Wenn sich der Sammler prinzipiell von der Erwerbung alles dessen ferngehalten hat, was die dänische Kunst vor Eckersberg geschaffen, so hat er dazu den guten Grund gehabt, dass nur eine äusserst geringe Anzahl dieser Schöpfungen mit Recht als dänische Kunst bezeichnet werden kann. In der Maler-, Bildhauer- und Bau-Akademie, die König Friedrich V. 1754 feierlich einweihte, fand sich anfangs nicht ein einziger dänischer Maler. Es dauerte über zehn Jahre, ehe ein einheimischer Maler Mitglied wurde; es dauerte noch länger, bis die Herrschaft in der Malkunst in Dänemark auf dänische Hände überging. Abilgaard und Juel teilten sich darin. Der erstere war ein Künstler von Mengs' oder vielleicht eher Füsslis gelehrtem Typus. Freilich hob er das Niveau der dänischen Kunst, indem er das Niveau seiner Menschenschilderung vom Schwunge des Rokoko zu einem eigenen klassisch-festlichen Rhythmus erhob. Doch seine Kunst war durchweg eine eklektische Kunst, zusammengesetzt aus aller-

hand fremden Geistesbestandteilen und von ganz undänischem Wesen. Juel kann mit dem deutschen Porträtmaler Graff verglichen werden. Denselben Fortschritt, den Deutschland diesem verdankt, verdankt Dänemark Juel: die Ausrottung des falschen Anstandes und der unechten feinen Manieren des Rokoko aus der Porträtkunst, das Bevorzugen des natürlichen Menschen. Doch Juel war in seiner Technik ganz Europäer, gebot über die Art der Meisterschaft, wie sie ein Porträtmaler noch im 18. Jahrhundert draussen in Europa erwarb, die aber mit dem Jahrhundert zusammen ausstarb, gegen dessen Ende das alte Atelier-Handwerk und seine Geheimnisse in Misskredit kamen und schnell vergessen wurden.

Der Vater der eigentlich dänischen Kunst wurde Eckersberg, und mit ihm beginnt darum Hirschsprungs Sammlung. Sie zeigt Eckersbergs Entwicklung von der Zeit an, da er unter Davids Leitung den Respekt vor dem Naturstudium kennen lernte und „die spartanischen Knaben" malte, bis zu seinen letzten Jahren. Hier ist sein Porträt Anna Maria v. Uhdens (der Geliebten Thorwaldsens) und sein lebensgrosses Bildnis von Frau Schmidt, ein wahres Paradigma einer dänischen Hausmutter aus dem Jahr 1820, ein wahres Paradigma auch von Eckersbergs Verständnis eines dänischen Charakters. Das Volk der Dänen hat sich immer durch seine Bürgerlichkeit und seine schlichte Alltagsform gekennzeichnet. Aber nie war die Bürgerlichkeit einfacher und die Form alltäglicher, als zu der Zeit, deren Menschen Eckersberg geschildert hat, und nie wurden die Menschen von einem Künstler geschildert, der selbst mehr Bürger war. Daher denn der potenziert dänische Charakter in seinen Porträts. Es ist eine jener Entdeckungen, zu denen Eckersberg von seinem Drange geführt wurde, auf allen Gebieten der Wahrheit auf den Grund zu kommen, und es versteht sich von selbst, dass diese Entdeckung eine der grössten ist, welche die dänische Kunstgeschichte zu verzeichnen hat. Doch die Ursprünglichkeit, die in frühen Kulturstadien die Entdecker in der Kunst schafft und ihre Anschauung zu der später üblichen macht, führte ihn zu mehr Entdeckungen als jener einen des dänischen Typus: Er ist der Entdecker auch von Dänemarks See und Land; die Grundakkorde im Kolorit der dänischen Natur hat er zuerst vor allen mit entscheidender Sicherheit angeschlagen. Sie ist allerdings in Prosa gehalten, seine Malkunst; doch in einer Prosa von ungewöhnlicher innerer und innerlicher Schönheit. Sie ist schön, die Form seiner Kunst, weil sie natürlich ist. Sie ist natürlich dadurch, dass sie der schlichte Ausdruck seines schlichten Geistes ist, und auf dem genauen Einvernehmen zwischen der Art seines Geistes und der Art seiner Form beruht die grosse, unerschütterliche Wahrheit seines Künstlercharakters.

Diese selbe innere Wahrheit ist das Fundament, auf dem die Schule ruht, die Eckersberg gestiftet hat.

Auf die Vertretung dieser Schule hat Hirschsprung besonderes Gewicht gelegt, während er mit Recht weniger Gewicht darauf gelegt hat, die Künstler zu zeigen, die sich mit ihren mehr allgemein europäischen Tendenzen selbst ausserhalb der Entwicklung stellten. Eine Ausnahme machte er mit C. A. Jensen, einem Porträtmaler von eminentem Talent, der aber zuweilen ein zu geringes Gefühl von der Verantwortung hat, die mit dem Besitz des Talentes verbunden ist; er ist ein geistreicher Porträtskizzierer, dessen Auffassung so treffsicher und dessen Pinselführung so brillant sein konnte, dass er manchmal an keinen Geringeren als Frans Hals erinnert. Er lebte ungefähr zu derselben Zeit wie Eckersberg und übte auch einigen Einfluss auf dessen Schüler.

Am Ende der zwanziger und im Anfang der dreissiger Jahre stand diese Eckersbergsche Schule in ihrer reichsten Blüte. Die besten damaligen Schüler waren Rörbye, Roed, Bendz, Constantin Hansen, Köbke und Marstrand. Eckersberg lehrte diese jungen Maler, dass das erste Gebot der Malkunst laute: unverbrüchliche Treue in der Wiedergabe. Er lehrte sie ferner, dass es nicht auf das „Was" der Darstellung, sondern auf ihr „Wie" ankomme. Er lehrte sie endlich, dass nur das,

was nahe bei der Hand liege, nahe genug am Herzen liege, um geliebt und gemalt zu werden. Auf allen Gebieten fanden nun diese jungen Augen neue, malerische Schönheiten; sie waren oft wählerischer bei ihrer Auslese, als es der von Jugend auf weniger verwöhnte Eckersberg gewesen. Farbenbeobachter unter ihnen waren namentlich Bendz und Köbke. Der erstere unterschied sich darin von Eckersberg, dass er einen lebhafteren Sinn für den Einfluss der Atmosphäre auf die Farbe besass. Warme Gemütlichkeit und Stimmung herrschen überall, wo man sich mit ihm bewegt; nirgends so sehr wie in dem altmodischen Interieur mit Figuren, das zu den Perlen der Sammlung gehört. Köbke ist jedoch lebenswärmer als er, weil er mindestens ebenso viel mit seinem Herzen wie mit seinen Augen an den ihn umgebenden Dingen beteiligt war. Er besass die auch für einen Künstler unschätzbare Eigenschaft, ein Herz von Gold zu haben; und er liebte das Heim und alles, was dazu gehört. Dazu war er ein Maler wie es vielleicht kaum einen andern in Dänemark gegeben hat. In Porträts und Landschaften, an denen die Sammlung gleich reich ist, lernen wir ihn als den geistvollsten Pinselvirtuosen kennen, den Dänemark gehabt hat.

Während es Bendz und Köbke vorbehalten war, in Eckersbergs Schule das Kolorit zu pflegen, lag es zwei anderen, ausgezeichneten aber trockneren Begabungen, Rörbye und Roed, näher, die Formgebung zu pflegen, die jedenfalls unter Roeds Händen einen hohen Grad von Feinheit erhielt. Roeds treffliche Arbeiten stammen aus seiner Jugend. Seine späteren Werke sind nicht so durch die Anmut der Naivetät, durch die Zuverlässigkeit des Anblicks und die Treue der Wiedergabe ausgezeichnet, wie seine Porträts aus der Zeit vor seiner Reise oder wie die Architekturstudien aus seinem Aufenthalt in Italien.

Dieser Geschmack und diese Intelligenz waren *seine* Ausbeute aus Italien; Constantin Hansens Ausbeute war bedeutungsvoller. Der plastische Sinn und das Stilgefühl haben diesem Künstler eine Sonderstellung innerhalb der Schule gegeben und ihn zu dem Einzigen in Dänemark gemacht, der die monumentale Freskomalerei pflegte. Seine Thätigkeit in dieser Beziehung ist vor allem an die Dekoration der Vestibules der kopenhagener Universität geknüpft und in Hirschsprungs Sammlung nur durch einige Studien und Kartons zu diesem Werke bemerkbar, das, was Reinheit und Strenge des Stiles anbelangt, unter entsprechenden Schöpfungen aus der neuesten Zeit kaum seines Gleichen findet. Auch alles, was dieser Künstler nach seiner Reise schuf, trägt das Gepräge des Stils und der Schönheit der Linien.

Auf eine dritte Art übte Italien seinen Einfluss auf einen dritten Künstler, den grössten der drei, den grössten wohl von allen dänischen Malern: Marstrand. Was wäre er wohl gewesen ohne Italien? Vermutlich der plumpe Karikaturist, der er in seiner Jugend war, und an den uns die Skizze zu „eine Scene vom Umzugstage“ in der Sammlung erinnert. Nun wurde sein Talent mit dem ausgeprägten Sinn für plastisch anmutige Figurenstellung veredelt, der sich in seinen Studien aus dem italienischen Volksleben zeigt, während seine Illustrationen zu Cervantes und Holberg gleichzeitig beweisen, dass es seinem Humor nichts schadete, gemildert zu werden. Auf einer Reise, die er viele Jahre später nach Italien unternahm, veränderte sich unter dem Einfluss Tizians und Veroneses sein Wesen noch einmal. Es kommt auf dieser Reise etwas in seine Kunst, was einem grossen Anschwellen in seinem Wesen gleicht. Es äussert sich vor allen Dingen in seiner Produktionsfähigkeit, die stets gross war, die aber jetzt enorm wird. Ein Fluss von Bildern, Skizzen, Zeichnungen strömt von seiner Hand unaufhaltsam über das Land hin. Es äusserst sich sodann in seiner Behandlung; teils derart, dass seine Feder und sein Pinsel breiter, genialer werden, teils derart, dass seine Linie und Form eine grössere Ueppigkeit, eine stärkere Sinnlichkeit, eine überströmendere Gesundheit erhalten. Ein Beispiel dafür liefert die Komposition „das grosse Abendmahl“, dessen Skizze Hirschsprung gehört. Hier hat man seine

sämtlichen Eigenschaften. Hier ist sein Humor, seine Humanität, sein Sinn für Charakter und Schönheit. Auf diesem Bilde tritt seine grosse Vorliebe für den Süden zu Tage; die Scene ist in eine italienische Renaissancehalle verlegt, der Abendmahlstisch mit italienischem Wein und italienischen Früchten gedeckt, die Gäste bestehen aus dem italienischen Volk der Strassen und Gassen. Dieses Bild sowie seine übrigen Arbeiten in der Hirschsprungschen Sammlung geben indessen nur eine Vorstellung von der Art, nicht von dem Umfange von Marstrands Genie. Vor einigen Jahren hatte der kopenhagener Kunstverein eine Ausstellung veranstaltet, in der so ziemlich seine gesamte Produktion gesammelt worden war. Erst hier wurde man richtig gewahr, dass die Gabe, Bilder in unerhörter Zahl zu schaffen, Marstrands geniale Fähigkeit war, die ihn über die vielen ausgezeichneten Talente der dänischen Malerschule erhebt. Der oft angewandte, fast immer missbrauchte Vergleich von der Phantasie eines Künstlers mit einem Kaleidoskop passt auf ihn. Denn es erschien wie die Folge eines rein kaleidoskopischen Spieles seiner Phantasie, dass sie nicht nur schaffen, sondern ununterbrochen den Stoff, mit dem sie sich beschäftigte, zu neuen Bildern stets grösseren Charakters, ja zuletzt zu Bildern wirklich grossen Stiles umschaffen konnte.

(Schluss folgt.)



C. W. ECKERSBERG, PORTRÄT VON MADAME SCHMIDT
(GEMALT 1818 — AUSGESTELLT 1821)



CHRONIK

BERLIN

Der Secessionszwist. — Der Vorstand der münchener Secession hat der berliner Secession mitgeteilt, dass man in Zukunft auch ausserhalb Münchens nur noch als geschlossene Gruppe ausstellen wolle, dass 150 Werke für die nächste Sommerausstellung vorgesehen seien und dass man sich, da das Gebäude der berliner Secession für eine so grosse Sammlung der Münchener zu klein sei, nach einer andern Ausstellungsgelegenheit in Berlin umsehen werde. Die berliner Secession betrachtete diese Mitteilung als einen offenen Bruch.

So nebensächlich die Trennung der beiden Secessionen auch scheinen mag, weil sie nur eine interne Frage des Ausstellungswesens betrifft — denn es ist im Grunde gleichgültig, wo gute Bilder gezeigt werden — so ist sie doch in mancher Hinsicht höchst bedauerlich.

Es ist in den letzten Jahren viel von dem Kunststreit zwischen Berlin und München die Rede, und es ist keine Frage, dass die Absage der Münchener eine Folge dieses Kunststreits ist. Das Verlangen der Münchener, im nächsten Jahr in Berlin 150 Werke auszustellen, und die Unmöglichkeit, diesem Verlangen Rechnung zu tragen, kann der wahre Grund für die Absage kaum gewesen sein. Wenn das Gebäude der berliner Secession nur Raum für etwa 350 Werke hat, so konnten die Münchner sicher sein, dass kein Raum für etwa 150 Werke aus München geschaffen werden könnte. Für eine Eliteausstellung (von Arbeiten, die neuentstanden sind) bringen die Münchener gar nicht eine solche Anzahl Werke auf: es wird uns schwer, zu glauben, dass die Münchener es wirklich nötig hatten, Raum für 150 Werke zu verlangen. Ihr Verlangen muss jeden befremden, der weiss, wie schwer es den Delegierten der berliner Secession, die in jedem Jahr die münchener Ateliers besuchten, wurde, aus München 40—50 Werke zusammenzubringen, die die münchener Kunst würdig repräsentierten. Alljährlich bemühte man sich seitens der berliner Secession um die Münchener. Persönliche Einladungen ergingen nach München, der Secession wurde für ihre Mitglieder Hängefreiheit, im letzten Jahr sogar eine eigene Hängekommission zugestanden. Man liess es also in keiner Weise an Bemühungen fehlen, um für eine würdige Vertretung der münchener Kunst zu sorgen.

Völlig anders verhielt sich die münchener Secession gegenüber den berliner Künstlern. Diese wurden kaum mit persönlichen Einladungen bedacht. Nun ist freilich ja die Situation der Münchener eine andre als die der Berliner. Es spricht dabei nicht nur der alte Gegensatz von Süd und Nord mit, Lässigkeit und Betriebsamkeit, sondern auch der Gegensatz von älterer, reicher malerischer Kultur, die es „nicht mehr nötig hat", auf Eroberungen auszugehen, und einer neuen, in der Bildung be-

griffenen Kultur, die mit allen Sinnen darauf aus ist, vorwärts zu kommen. München, die alte Malerstadt, hat ja selbst ihren eigenen Künstlern gegenüber ein lässiges Laisser-aller bewiesen. Leibl konnte in München, wo er zwar seinen ersten und grössten Erfolg errungen hatte, nie recht heimisch werden, und zog grollend nach Aibling. Trübner wurde in München niemals die Stellung zuerkannt, auf die er Anspruch hat, die Stellung eines der selbstständigsten deutschen Talente, und man liess ihn ohne Bedauern nach Frankfurt auswandern, und, um an einen Fall aus jüngster Zeit zu erinnern: ein so starkes Talent der jüngeren münchener Generation wie Slevogt gelangte erst durch die Ausstellungen der berliner Secession zu allgemeinerer Anerkennung. Wir möchten fast glauben, dass man in München gerade den Begabungen von ausgesprochener Eigenart kühl gegenübersteht. Wie würde Leibl in Berlin geehrt worden sein und wie gleichgültig verhielt man sich seiner Kunst gegenüber in München! Die Münchener haben so *viele* Kunst, sie hatten, wenn auch keinen ganz so hervorragenden Künstler, so doch ein solches Niveau der Kunst, dass der Abstand ihrer Hervorbringungen zu denen eines Leibl nicht so gewaltig war wie der des berliner Niveaus zu Leibl. Daher der Mangel an Verehrung. Ein Mangel an Verehrung aus dem Reichtum heraus! So hatten die Pariser lange Zeit keine guten Strassenverbindungen, weil sie am frühesten gute Omnibusse hatten. Berlin ist eine Stadt, die Kunststadt *wird* und giebt sich darum in jeder Beziehung mehr Mühe — und musste sich mehr Mühe geben — als die alte Kunststadt München.

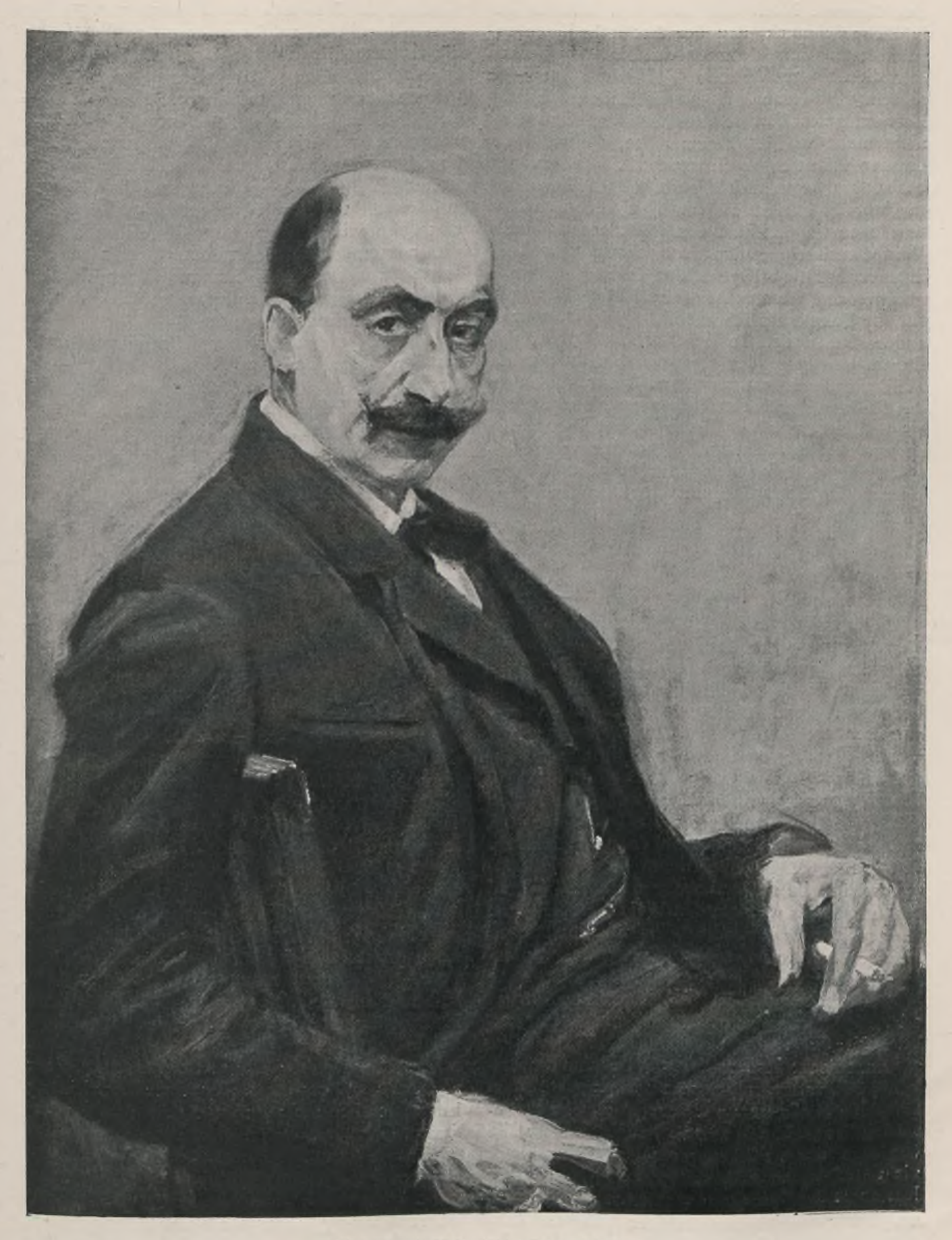
Dass den Berlinern die Secessionsausstellungen gelangen und dass sie den Münchnern weniger gelangen, musste nun den Münchnern natürlich unangenehm sein. Wie lässig sie auch waren — so lässig waren sie denn doch nicht.

Wenn von der emporstrebenden Kunststadt Berlin und dem Niedergang Münchens als Kunststadt gesprochen wurde, so darf man zunächst nicht die künstlerische Produktion beider Städte in einen Vergleich stellen. Wir möchten der Frage, ob die münchener Malerei heute noch so lebenskräftig sei wie vor 10 Jahren, an dieser Stelle nicht näher treten, dennoch müssen wir sagen, dass sich die münchener Kunst in einem Stadium der Erschlaffung zu befinden scheint. Von Inzucht ist in Bezug auf sie gesprochen worden — verkehrter Weise, denn wohl jede Stadt, in welcher viele Maler hausen, mithin viele unselbständige Künstler zu Hause sind, wird Inzucht treiben. In der alten holländischen Kunstkultur begegnen wir ebensowohl der „Inzucht" wie wir ihr im heutigen München oder im heutigen Paris begegnen und es ist für unseren Geschmack gleichgültig, ob von unselbständigen Malern in Berlin jetzt Manet imitiert wird oder ob in München unselbständige Künstler sich an der münchener Schule befruchten. Wir deuteten aber bereits an, wie spröde man sich in München selbst den eigengearteten Talenten gegenüber verhält, und was Münchens Autorität als Kunststadt erschüttert hat, was die letzten Ausstellungen der münchener Secession schwach gegenüber den früheren erscheinen liess, ist der Mangel an künstlerischer Organisation gewesen, der Mangel einer Organisation in Bezug auf Fragen der Kunstpropaganda. Wir müssen zugeben, dass die Passivität des münchener Publikums solchen Bemühungen nicht gerade förderlich ist. Und doch sollte man in München der Ausstellungsorganisation, den Bemühungen um gute Kunst in allen Formen eine grössere Aufmerksamkeit zuwenden, wenn man das nachlassende Interesse für die bildende Kunst beleben, auch wenn man der Auswanderung der Künstler nach Berlin und anderswohin entgegentreten will. Berlin ist nicht nur eine Stadt, in der viele Bilder gekauft werden, es ist eine Stadt geworden, in der man es nicht an Bemühungen für die Hervorhebung echter Kunst, mag sie entstanden sein wo sie wolle, fehlen lässt.

Wir wollen wünschen — im Interesse der Idee der Eliteausstellungen, die das Ziel beider Secessionen sind — dass die münchener Secession gemeinsam mit der berliner wieder ausstellen wird, sobald diese ihr neues Haus bezogen hat.

MÜNCHEN

In *Schwabing*, der Nordvorstadt Münchens, haben sich die Protestanten eine kleine Kirche gebaut, die unter den vielen kirchlichen Neubauten unserer Stadt vielleicht die schlichteste, wohl aber auch die charaktervollste und traulichste ist. Theodor Fischer, der die Kirche noch vor seinem viel beklagten Weggang nach Stuttgart vollendete, hat ihr ein an unsre alten romanischen Dorfkirchen erinnerndes Gepräge gegeben, aber nicht in strenger Anlehnung an ein bestimmtes Vorbild oder durch Kombinationen aus mehreren bestimmten, sondern, wie dies seine Art ist, in freiem Weiterschaffen und Umgestalten. So sind namentlich im Innern manche Details — die Durchbildung der Emporen-Pfeiler, der ornamentale, ganz aus der Steintechnik herausentwickelte Schmuck der Kapitäle — voll schöner und fruchtbringender Anregungen. Kräftige, aber diskrete Färbung der flachen Holzdecke und der anderen Holzteile erhöht die Intimität und Ruhe



MAX LIEBERMANN, SELBSTPORTRÄT, 1908

des Ganzen. Noch fehlt aber den Wänden der bildliche Schmuck, den der Architekt ihnen zugedacht und dessen am meisten die Apsis bedarf. Für diese hatte Wilhelm Volz noch kurz vor seinem Tod einen ungemein liebenswürdigen Entwurf geschaffen, dessen Ausführung ihm selbst nicht mehr beschieden sein sollte, die man aber, da der Künstler noch mancherlei Änderungen beabsichtigt hatte, auch keinem Andern übertragen mochte. Es galt etwas Neues zu finden, und so wurde eine kleine Zahl von Künstlern zu einem Wettbewerb eingeladen, von dessen vier Teilnehmern Frl. Linda Koegel den für die Ausführung geeignetsten Entwurf lieferte. Die Künstlerin hat ihr Thema ähnlich wie Volz gewählt, aber es anders behandelt. In den Wolken thront, von Engeln umgeben, der segnende Christus; unten auf der Erde zieht unter seinem Schutz das Leben des Christen, durch einzelne Gruppen und Figuren symbolisiert, von der Taufe bis zur Beerdigung an uns vorüber. Erstaunlich ist der sichere Instinkt für die Forderungen raumschmückender Kunst, den Linda Koegel in der Anordnung des Ganzen, in Maasstab der Figuren u. s. w. bewiesen hat. Und zu diesen formalen Vorzügen, die das ausgeführte Werk als einen harmonischen, veredelnden Faktor in das Raumganze einzufügen versprechen, kommt eine tiefinnerliche Auffassung und Beseelung des Stoffs, die sich sowohl im Kolorit ausspricht wie in dem Ausdruck der einzelnen Gestalten. Es war schwer, in einer bildlichen Darstellung die gleiche aus Ernst und Traulichkeit, aus Schlichtheit und Grösse gemischte Stimmung zu treffen, wie die Architektur sie geschaffen, und die anderen drei Entwürfe, unter denen der von Irene Brewster-Hildebrand, einer Tochter Adolf Hildebrands, wohl der interessanteste war, haben in dieser Hinsicht versagt.

In der Kunsthandlung von *Krause und Finckh* hat der Maler Carl Voss eine ziemlich grosse Anzahl seiner Arbeiten ausgestellt, überwiegend Landschaften, auch einige Interieurs und weniges Figürliche; besonders unter seinen Landschaften sind zum Teil sehr fein empfundene Sachen.

E. N. Pascent.

WIEN

Das erste Viertel des neuen Kunstjahres ist vorüber. Ein zu kurzer Zeitraum, um in dem bunten Fluss der Erscheinungen besondere Strömungen verfolgen zu lassen, doch bewegt genug, um zu bezeugen, dass in unserer Stadt die voranschreitenden, bewahrenden und hemmenden Elemente leben, deren die Kunst zu fröhlichem Gedeihen bedarf. Einstweilen ist das unser einziger Trost. Denn es wissen bei uns die Einsichtigen wohl, dass wir noch nicht die Kunst besitzen, ragend durch Individualitäten, voller Schönheit in den Werken. Aber sie freuen sich der Kunstatmosphäre, die stetig in weitere Kreise dringend das Verständnis weckt und vielleicht jene Talente wach werden lässt, aus denen einmal die grösseren Bildner österreichischer Art hervorgehen werden.

Diese künstlerische Atmosphäre nahm ihren Weg aus dem Hause, das Olbrich unserer *Secession* erbaut hat. Es ist dieser Vereinigung unvergängliches Verdienst und sie erwarb es, indem sie die moderne Kunst des Auslandes in das vom Krämersinn der Künstlergenossenschaft beherrschte Wien brachte. Nicht genug daran. Die wiener Secession hat auch, und wie man weiss als erste, die wiedergewonnene Erkenntnis, dass ein Kunstwerk nicht als Ding an sich, sondern als Klang in der Harmonie des Raumes anzusehen sei, in die That umgesetzt und dem notwendigen Übel der Ausstellungen eine künstlerische Form gegeben, die grundlegend wirkte. Unter diesen beiden Zeichen standen die bisher veranstalteten vierzehn Ausstellungen, stand auch die letzte, die zu Ende des vorigen Monats geschlossen wurde. Es ist hier natürlich nicht der Raum, auch nicht Aufgabe der Chronik, alle ausstellenden Künstler oder gar ausgestellten Werke einzeln zu würdigen. Aber vor den Lesern dieser Zeitschrift genügt es zu sagen, dass Leopold Graf Kalckreuth mit neunundzwanzig Bildern vertreten war und dass diese nicht nur diesen Saal sondern die ganze Ausstellung beherrschten. Es genügt ferner, zu sagen, dass von Wilhelm Leibl neben Zeichnungen und Radierungen 8 Bilder — darunter ein Schauspieler aus dem Jahre 1867, und der 1869 in Paris gemalte Savoyardenknabe — zu sehen waren, um an des toten Meisters hochherrliche Malkunst dankbar zu erinnern. In geziemendem Abstande ist dann auf unseren Rudolf v. Alt, den nun schon Neunzigjährigen, hinzuweisen, dessen Entwicklung sich in Aquarellen und Zeichnungen, die mit dem Jahre 1829 anhebend bis in das letzte Frühjahr reichen, verfolgen lässt. Von einer Entwicklung kann eigentlich nicht die Rede sein, sondern nur davon, dass im Laufe der Jahre das Auge schärfer, die Hand lenksamer wurde. Zu rühmen aber ist, wie Alt von Anbeginn seines Schaffens, unbeirrt durch den Wandel der Kunstanschauungen während siebzig Jahren der Natur Auge in Auge gegenübergestanden, eine Parallelerscheinung zu dem universelleren Menzel etwa, freilich ohne

dass Alt die exakte Beobachtung zum Genie erhoben hätte. Noch ist die krakauer Vereinigung polnischer Künstler „Sztuka" zu nennen. Im Gegensatze zur älteren Generation hat die moderne Gruppe nationalen Wünschen entsagt. Eine internationale, oft weltmännische Note ist ihnen eigen und nur selten, in schwer zu formulierenden Eigenschaften offenbart sich die polnische Art. Alle diese jungen Polen schlägt aber der alte Josef Chelmonski, der für Wien eine Entdeckung war. In einem 1875 gemalten Bilde „Im Vorwerk" erinnert er an Manet, über den Schnee schreitende „Rebhühner" stehen neben den besten Liljefors, und in einem Bauernbild, „In der Kirche" überragt er an Einheit des farbigen Empfindens wie an Gefühl für den Rhythmus der Linie den czechischen Bauernmaler Uprka.

❈

Das *österreichische Museum für Kunst und Industrie* eröffnete seine Winterausstellung. Die von Eitelberger ins Leben gerufene staatliche Anstalt hat bekanntlich die Aufgabe, die Kunstgewerbetreibenden und Handwerker zu künstlerischer Arbeitsweise, das Publikum zu gutem Geschmack zu erziehen. Der gegenwärtige Direktor, Hofrat v. Scala erblickt seinen Beruf jedoch darin, nicht auf die Schönheit und Zweckdienlichkeit einer Sache zu achten, sondern auf ihren Marktwert, nicht auf ästhetische Zeitströmungen zu sehen, vielmehr auf die günstige Konjunktur. Darum rät er jetzt, da unsere Hofkreise und der ihnen nahestehende Adel sich immer ablehnender gegen die modernen Kunstbestrebungen verhalten, den grossen und kleinen Tischlern zur Retrospektivität. Nun besitzen bei uns Hof und Adel in ihren Palästen und Schlössern historisch stilgemässes Mobiliar in überreicher Fülle und brauchen deshalb die Kopien nicht. Durch die Ausstellung kann es aber geschehen, dass jener grosse Teil der vermögenden Bürgerschaft, deren Anschauungen über Geschmack, Vornehmheit und guten Ton verzerrte Nachäffungen der höfischen und adeligen Anschauungen sind, jetzt ein verstärktes Verlangen empfindet, sich historisch einzurichten. Die Erwägung des Hofrates v. Scala kann demnach aller österreichischen Geschmacksbildner Liebesmüh verloren gehen lassen und die dem Museum gehorsamen Kunstgewerbler noch einmal dahin zurückbringen, wo man stand, ehe in Europa die Wiedergeburt des Kunstgewerbes begann.

❈

Zum Schlusse sei des künstlerischen Streites gedacht, der die weitesten Kreise unserer Stadt erregt: es handelt sich um den Bau des städtischen Museums, das neben Fischer v. Erlachs schöner Karlskirche errichtet werden soll. Zwischen zwei Entwürfen, deren Schöpfer Otto Wagner und Friedrich Schachner sind, soll nun die Entscheidung fallen. Während Schachner der aus Elementen der Renaissance und des Barock zusammengestellten Façade die Zweckmässigkeit des Baus opfert, geht Wagner vom Zweck aus, der die innere Einrichtung wie die äussere Gestaltung bedingt. Heiss wird der Kampf von beiden Parteien geführt, persönliche und politische Motive mengen sich ein; und nur den Wenigsten ist bewusst, dass wir ein Vorgefecht zu jenen Kämpfen erleben, die bald überall entbrennen werden, zu dem grossen Ringen zwischen der alten vermodernden Stilarchitektur und dem aufblühenden modernen Zweckbau.

Hugo Haberfeld.

PARIS

Die neuen festen Ölfarben von Raffaëlli — Die Malereien von Caro-Delvaille — Trouillebert — Schüler und Fälscher von Corot.

Das Tagesereignis bildet noch die schon vor einiger Zeit erfolgte Erfindung neuer fester Ölfarben, die dem Maler Raffaëlli verdankt wird. Die Farben werden bekanntlich in diesem Verfahren wie Pastellstifte gebraucht. Das Verfahren soll – nach der Ansicht des Erfinders – die Technik revolutionieren; indem das Mischen des Tones auf der Palette aufhört, soll der Maler dahin gelangen, auch die flüchtigeren Wahrnehmungen, die er macht, zu fixieren, und ausserdem sollen die Farben ein Maximum von Kraft und Glanz haben. Über dieses Thema erging man sich in sich steigernden Variationen.

In den sechs Monaten seitdem ist die Einbildungskraft höher und höher gestiegen; um den Erfinder gruppierte sich etwa ein Dutzend von Künstlern, deren Enthusiasmus nicht schweigen konnte.

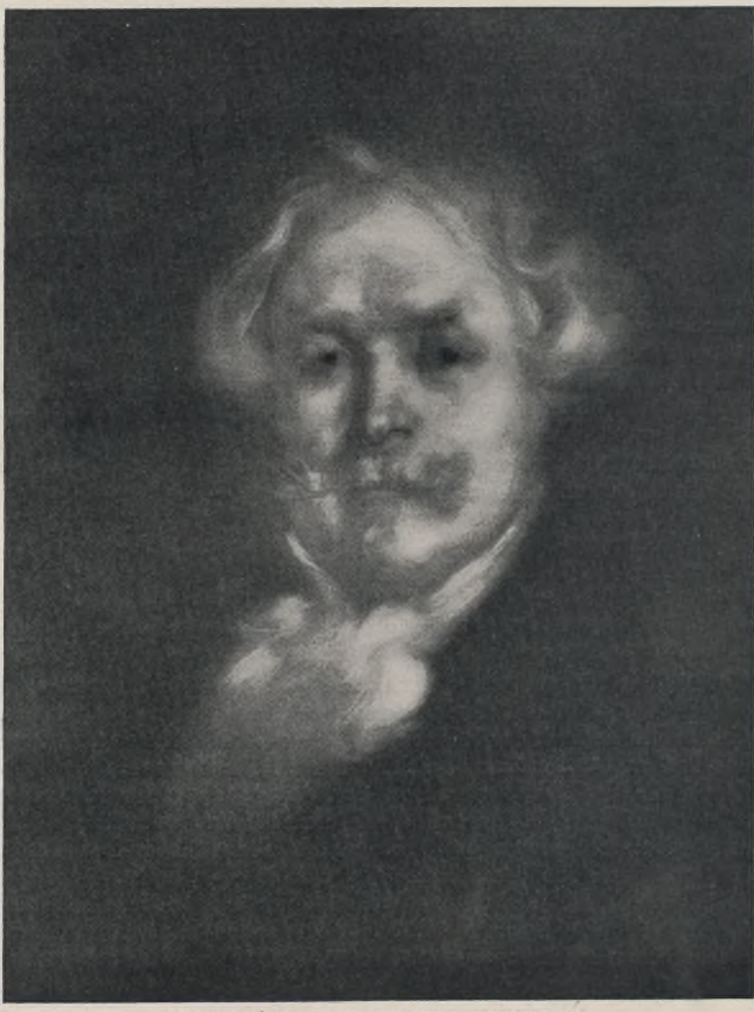
In den Räumen Durand-Ruels sah man dann etwa fünfzig Bilder von Malern wie Besnard, Thaulow, Cesbron, Carrier-Belleuse, van Hollebeke. Impressionistische Bilder neben traditionellen; selbst Bilder, die wie Öldrucke aussahen. Man sah gute und sehr schlechte Bilder. Wenn man die guten ansah, so konnte man zu der Meinung gelangen, dass die neue Pasta der Färbung etwas Glänzenderes und Wärmeres gäbe, und sich die neue Technik auch zur Wiedergabe so leichter

Töne eigne, wie sie durch das bisherige Pastell erzielt worden sind. Für die geringeren Maler ist das Resultat noch besser. Ein Maler von der Rangklasse eines Carrier-Belleuse, der durch seine Frauenporträts und ziemlich banalen, aber koketten Bilder von Tänzerinnen, wenn auch nicht die Kunstfreunde, aber die Menge anzog, erhöht durch das neue Verfahren seine Wirkungen in fast unglaublicher Weise. Der Mangel an Solidität in seiner Mache fällt bei der Anwendung des Verfahrens nicht mehr im früheren Masse auf, und man ist erstaunt, von seinen Gesichtern einen Eindruck von Robustheit zu empfangen, den seine Pastelle nicht gegeben hatten und Qualitäten der Farbe zu sehen, die bei ihm anormal erscheinen.

Je schlechter die Künstler sind, desto stärker wirkt das neue Verfahren. Wer genau hinsieht, merkt selbstverständlich, dass sich nichts geändert hat, dass die Fehler und das ungenügende Können geblieben sind. Man kann aber sagen, dass es gewisse Vorteile hat, sich des neuen Verfahrens zu bedienen. Doch in welchem Masse hat es Vorteile? Erleichtert es so die Arbeit wie der Erfinder behauptet? Und sind die ausgestellten Bilder *ausschliesslich* mit den Farben Raffaëllis gemalt? Ist nicht unter einigen Bildern die alte Methode angewandt, vermählt sich nicht auf ihnen der Pinsel mit dem Krayonstift?

Es waren mir bei meinem Besuche in der Galerie Durand-Ruel Unterschiede in der Ausführung auf einem „Sonnenuntergang" von Thaulow aufgefallen. Der Untergrund schien mit dem Pinsel gemalt, die Lichter waren mit dem Krayonstift aufgesetzt. Ich erkundigte mich bei einem Sachverständigen, der meine Annahme bestätigte. Bei einer frischen Komposition Besnards konnte ich mit leichter Mühe erkennen, dass auf einen Aquarellgrund nach dem alten Verfahren der Künstler den Krayonstift nach dem neuen gesetzt hatte. Diese Mischung der beiden Verfahren schien mir in diesem Augenblick nachteilig. Es handelte sich in dieser Ausstellung darum, zu zeigen, was das neue Verfahren leistet, es musste genau das Verfahren und nichts als das Verfahren gezeigt werden . . . Und ich fragte einige Adepten der alten Richtung.

Ist es wahr, fragte ich den einen, dass mit dem neuen Malmittel der Künstler die Möglichkeit an der Hand hat, einen Ton auf den andern zu setzen, ohne dass der neue Ton verändert wird? Nein, wurde mir erwidert; zwar braucht man weniger Zeit bis der untere Ton getrocknet ist als man beim alten Verfahren brauchte, jedoch eine gewisse Zeit braucht man immerhin, und ehe der untere Ton getrocknet ist, bleibt der neuaufgesetzte nicht stehen. Wenigstens, fragte ich dann, kann aber das neue Verfahren seine Vorzüge offenbaren, indem es z. B. dem Landschafter erlaubt, flüchtige Impressionen wiederzugeben? Auch ich hatte es gehofft, antwortete mein Gegenüber, und an die See einen Kasten mit diesen neuen Farben



EUG. CARRIÈRE, EDM. DE GONCOURT, LITHOGRAPHIE
(AUS DER SCHWARZ-WEISS-AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION)

mitgenommen. Man kann aber in dem neuen Verfahren nicht schneller arbeiten als in dem alten. Man kann nicht einfach den Farbstift aus dem Kasten herausnehmen, man muss ihn auch vorbereiten. Die Zeit, die man nötig hat, um den Farbstoff in stand zu setzen, ist so lang wie die, die man braucht, um den Pinsel mit Farbe zu füllen. Beide Systeme gleichen sich aus.

Freilich mag der letztgenannte Künstler von der Gewohnheit, mit den alten Farben umzugehen, beherrscht gewesen sein. Er ist an das alte Verfahren gewöhnt; deshalb findet er das neue Verfahren schwer. Jedenfalls ist die Revolution, von der Raffaëlli sprach, noch in ihrem Anfang – und doch möchte man bei ihr schon jetzt, wie der Doktor bei dem neuen Geheimmittel sagen: Nehmen Sie es jetzt, so lange es noch heilt, und den Künstlern zurufen, dass man das Raffaëlliverfahren nehmen muss, so lange es noch in der Mode ist.

✻

Von den Galerien Durand-Ruels, wo sich die Menge staut, lenkte ich meine Schritte nach der kleinen Galerie Silberberg. Dort ist das bisherige Lebenswerk eines jungen Malers ausgestellt, der zum erstenmal im Salon von 1901 von sich reden machte: Caro-Delvaille. Der Künstler, der 26 Jahre alt war, hatte zwei Bilder hingesendet, in denen sich eine Malernatur zeigte. Auf dem einen „la Manucure“ lag eine junge weissgekleidete Dame ausgestreckt, sich halb aufrichtend, um einer alten in Schwarz gekleideten Frau eine Hand hinzuhalten, deren Nägel von der Operateurin sorgfältig gereinigt und poliert wurden. Die Figuren waren in Lebensgrösse, in der Art wie Porträts ausgeführt, mit Aufrichtigkeit und Gewissenhaftigkeit behandelt und die Komposition zeugte von einer geschickten Anordnung.

Die Bilder, die er dieses Jahr den Werken des vorigen hinzugefügt hat, zeigen ein Nachlassen. Der Maler hat die Zeichnung vernachlässigt und ist nicht präzise in seiner Darstellungsweise geblieben. Den Toiletten – denn er malt ausschliesslich Frauenbilder – fehlt nicht Eleganz, aber die, die die Toiletten tragen, tragen sie nicht gut. Man fühlt bei diesen Frauen, dass sie nicht wirkliche Damen sind. Hätte sie der Künstler nun aber in dem für sie passenden Milieu dargestellt, etwa in dem Lesesaal eines grossen Hotels oder vielleicht in den Salons eines grossen Schneiderateliers, so würde er noch interessiert haben. Aber seine Absicht war eine andere; er meinte, wirkliche Weltdamen darzustellen, wie sie den Thee mit Freundinnen trinken oder im Garten mit Gästen frühstücken – und hier nun machte sich der Kontrast zwischen der Beschäftigung, die er ihnen gab, und den Wesen, die er als Modelle genommen hatte, unangenehm bemerkbar.

✻

Bei Moline, rue Laffitte, ist eine Ausstellung von Bildern Trouilleberts nach seinem Tode veranstaltet. Sie bestätigt den Eindruck, den man immer von den Bildern dieses bekannten Corotnachfolgers, der der unschuldige Held eines sehr bekannten Fälschungsprozesses gewesen ist, haben musste: den grosser Schwäche.

Trouillebert ist aber nur einer der Vielen, deren Bilder als Bilder von Corot behandelt worden sind. Oudinot machte Kopien nach Corot so gut, dass zwei verstorbene Händler ihn Kopien zu Dutzenden anfertigen liessen, die sie als Originale verkauften. Auguste de Villers, dessen geschickte Nachahmungen auffielen, machte Arbeiten, die sich von den echten Corots durch den Mangel an Frische unterschieden, die aber massenhaft als Corots in den Handel kamen. Bei Latouche, der ebenso viel fälschte wie Villers, gerieten die Töne schwärzlicher. Beide, Villers wie Latouche, fälschten mit Bewusstsein. Andere Corotfälschungen sind dadurch zustande gekommen, dass mit dem Namen Corot solche Bilder bezeichnet wurden, die eine gewisse Ähnlichkeit mit Corot durch das Gefühl, wenn auch nicht durch die Ausführungsweise, hatten. Zu diesen Fälschern gegen ihren Willen gehören zwei eigene Schüler Corots, Groiseillier und Lefortier. Was ihre Technik anlangt, so erinnerte sie an die des alten Harpignies, der sie überlebt hat. Endlich hat man auch Abendlandschaften des Malers Hugrel und Tageslandschaften des Malers Dubouchet zum Fälschen benutzt. Die harmonisch abgetönten Lüfte des Ersteren haben nichts von dem „Vaporösen“, das Corots Atmosphären eignet, und doch ist ein Reiz in ihnen. Der Zweite komponiert ungefähr seine Landschaften nach der Art des Meisters, aber er giebt ihnen Farben, die mehr an Daubigny erinnern. Diese Details sind im allgemeinen wenig bekannt und ich gebe sie als Kuriositäten.

Fr. Thiébault-Sisson.

LONDON

Der neue englische Kunstklub.

Der neue englische Kunstklub hält in diesem Winter seine 29. Ausstellung ab und begeht das 16. Jahr seines Bestehens. Wollte man eine Geschichte dieser Vereinigung, ihrer Mitglieder und ihrer Ausstellungen schreiben, so wäre dieselbe, ohne Übertreibung, eine Zusammenfassung alles Neuen, was in den letzten 20 Jahren in der englischen Malerei von Wichtigkeit war. Der neue englische Kunstklub hat zehn aus den Reihen seiner jeweiligen Mitglieder an die königliche Akademie abgegeben, und trotzdem bedeutet diese fortwährende Absonderung keine Schwächung seiner Hilfsquellen. Obgleich er nur 140 Bilder in eine Ausstellung hängt, ist seine Stellung so befestigt, dass er an Bedeutung jetzt nur noch mit der Akademie zu vergleichen ist.

Ebenso wie der neue englische Kunstklub unberührt den Abgang von hervorragenden Mitgliedern über sich ergehen lassen konnte, hat er auch, ohne Schaden zu nehmen, das Verschwinden zweier herrschenden Moden überwunden. Die erste Mitgliederliste enthielt eine Anzahl Maler von der Newlyn-Gruppe: Stanhope Forbes, Frank Bramley u. a. m., welche ihren breiten Pinselstrich-Realismus aus dem Paris der Bastien-Lepage-Periode mitgebracht hatten. Die Newlyn-Mode verlor ihren Einfluss, starb aus, und der neue englische Kunstklub blühte nur um so frischer auf. Ein wenig später füllte die Glasgow-Mode die Wände: die Glasgower haben sich in alle Winde zerstreut oder sind zum dekorativen Stil übergegangen und ihre Zersplitterung erschütterte in keiner Weise den neuen englischen Kunstklub.

Zur Zeit, als jene beiden Kunstmoden in ihrem Zenith standen, wäre es überaus kühn gewesen zu prophezeien, dass beide aussterben könnten, ohne die Interessen der neuen englischen Ausstellungen zu schädigen. Auch erschien zweifellos die dauernde Gunst Whistlers, welcher seit 1888 nicht ausgestellt hat, für das Komitee der ersten Ausstellung eine Lebensfrage, und Sargents Abfall zur Akademie vor acht Jahren dünkte manchem ein tödlicher Schlag. Im Gegensatz heute, aber zu den ausstellenden Vereinigungen, welche mit einer glänzenden Entfaltung von schon fertigen Reputationen auf schwindelnder Höhe anfangen und dann schnell hinabgleiten aus Mangel an innerem Halt, hat sich der neue englische Kunstklub unabhängig von dem Schaffen einzelner Individuen gezeigt. Seine Existenzberechtigung beruhte nicht nur auf der Befähigung, jederzeit eine Ausstellung interessanter Arbeiten zusammenzubringen. Er sonderte sich nicht auf einsamer Höhe streng ab, sondern war so organisiert, dass ihm fortwährend immer das Talent zuströmte. Wenn die Kurzsichtigen von damals geneigt waren, aus jedem vorkommenden Abfall den Verfall zu prophezeien, so fühlt der weisere Beobachter von



O. E. JOHN, SIGNORINA CERUTTI



MAX LIEBERMANN, FRAUENPORTRÄT 1892 (PASTELL)

dem ein Rückblick auf die sechzehn Jahre seines Bestehens zu Gebote steht, dass die gegenwärtige hervorragende Bedeutung des neuen englischen Kunstklubs, sowohl als ausstellende Körperschaft, wie als blühende Schule, eine ganz naturgemässe Entwicklung ist.

Nach dem Austritt von Legros wurde die Professur der Slade-Schule in London einem der Gründer des neuen englischen Kunstklubs, Fred Brown, verliehen. Dieser nahm Philip Wilson Steer, gleichfalls eines der ältesten Mitglieder, zum Mitarbeiter als Lehrer an der Malschule und die beiden andern Lehrer ebenfalls aus den Reihen des neuen englischen Kunstklubs. Dieser Fall ist aussergewöhnlich in der Geschichte ausstellender Körperschaften und kann nur mit der königlichen Akademie und ihren Schulen verglichen werden Zweifellos strömt aber mehr Talent der Slade-Schule als der Akademie zu.

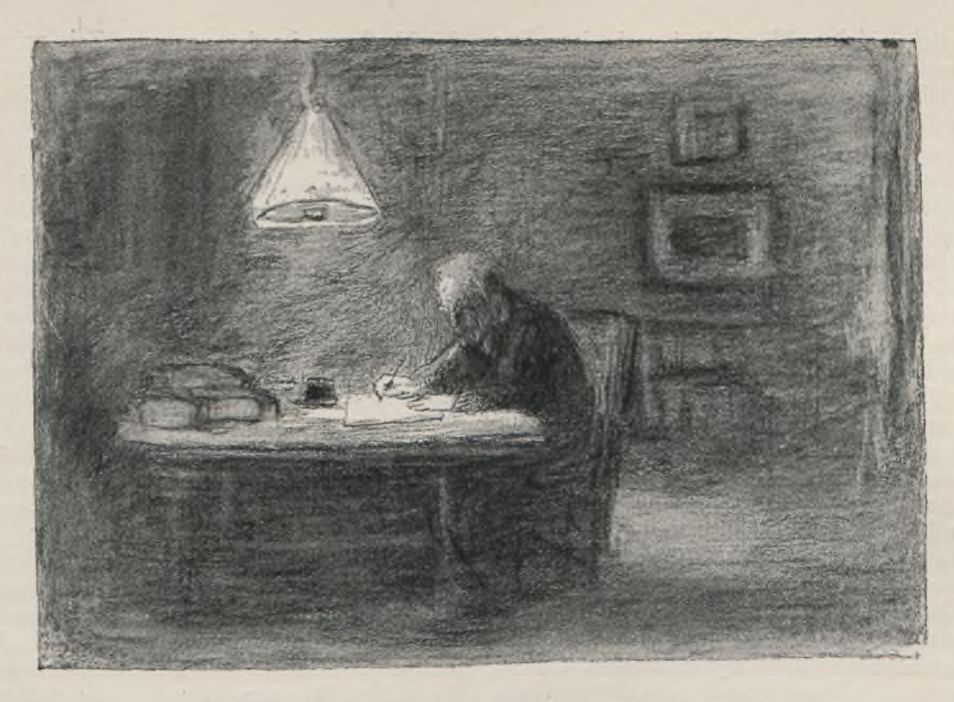
Der deutsche Kunstjünger, der zum erstenmal nach London kommt, verlangt eifrig die Bilder der „Secession" zu sehen und hört enttäuscht, dass solche Institution überhaupt nicht existiert. Zweifellos haben eine grosse Anzahl solcher Bilder in den Ausstellungen des neuen englischen Kunstklubs ihren Platz gefunden, die, auf dem Kontinent, unbedingt in den verschiedenen Secessions-Ausstellungen figuriert hätten. Und doch war niemals der neue englische Kunstklub eine Secession im deutschen Sinn. Allzukühn wäre es, eine bestimmte Vermutung darüber auszusprechen, welchen Einfluss auf den Klub seine so enge Verbindung mit der Slade-Schule in Zukunft haben wird; es genügt, zu konstatieren, dass die unmittelbare Wirkung auf seine Ausstellungen sich in der glänzenden Kollektion zeigt, durch welche die Slade-Schüler vertreten sind.

Das Hauptinteresse der drei letzten Ausstellungen des neuen englischen Kunstklubs konzentrierte sich auf die Bilder seiner drei glänzendsten Schüler John, Orpen und Mc Evoy. Johns Porträt der Signorina Cerutti, welches soeben ausgestellt ist, rechtfertigt sehr gut den Ruf der Slade-Schule, wenigstens in den Augen derjenigen, welche eine Schule für das Talent ihrer Schüler verantwortlich machen. Unabhängigkeit ohne Eigensinn — grosse Sicherheit der Zeichnung — kein unangenehmes Vordrängen der Routine — das sind die Eigenschaften, die Johns Bilder auszeichnen und der Schule zur höchsten Ehre gereichen.

Steer's Landschaft, „das Thal der Severn" zeigt wieder einmal in überwältigender Weise den Mut und die Wahrheit seiner Beobachtungsgabe und Darstellungskraft. Der Beschauer blickt hinab in ein weites Thal, dessen Farben verblassen, gegenüber dem grellen Glanz der Sommersonne, die durch den Wolkensaum eines dahinstürmenden Gewitters bricht. Starke Naturgewalten sind gegeneinander losgelassen und Ungestüm und Zartheit sind so glücklich vermischt, wie mancher Sommertag sie mit sich bringt. Die Landschaft, die im Vordergrund schon siegreich von der Sonne beleuchtet wird, obgleich noch der Sturm darin tobt, verschwimmt in der Ferne in einem weichen Dunst. Zerrissene, schwarze, unregelmässige Wolken bedecken noch die Sonne, ein märchenhaftes Licht überstrahlt den welligen Rand einer Wolkenschicht, die sich am fernen Horizont verliert. Von den jetzt lebenden englischen Malern vermag es nur Steer, die Natur in ihren seltenen und grossartigen Stimmungen wiederzugeben. Er malt nicht Alltagswetter, ebenso wenig sucht er aber durch Übertreibung oder Bizarres Effekt zu machen. Er wählt einfach den interessantesten Tag, eine Naturerscheinung, wie wir sie vielleicht nur einmal im Jahr beobachtet haben, die wir aber in unserer Erinnerung als die herrlichste Offenbarung bewahren.

Wie ich schon erwähnte, hat sich der neue englische Kunstklub unabhängig von der Mitwirkung der Einzelnen gezeigt, aber ich kann getrost behaupten, dass man sich das sechzehnjährige Bestehen des Klubs nicht ohne Steers Schaffen denken kann und dass die Zugehörigkeit des grössten Künstlers der jetzt lebenden Generation in England von der Begründung an nicht ohne die tiefste Einwirkung auf die Blüte der Vereinigung gewesen ist.

Oswald Sickert.



BÜCHERBESPRECHUNGEN

H. Modern, Giovanni Battista Tiepolo, eine Studie. Wien, Artaria 1902. — Moderns Arbeit ist nur eine Gelegenheitsschrift, aber ihre Bedeutung geht darüber hinaus. Es galt, ein paar hervorragende Gemälde G. B. Tiepolos, die Herr Artaria in einem alten Geschäftshaus am Kohlmarkt, die wir beim Abbruch leider entdeckt hatten, weiteren Kreisen bekannt zu machen. Diese Gelegenheit hat der Verf. zu einer Studie über die künstlerische Entwickelung des venezianischen Meisters benutzt, die er auf der Kenntnis seines reichen oeuvre aufbaut und in der er fast alle seine Werke, wenn auch nur meist ganz kurz, erwähnt. Modern verwertet geschickt die beiden dürftigen Urkunden, die bisher, namentlich durch die Forschungen von Molmenti und Urbani de Gelthof, über Tiepolos Leben bekannt sind; sein Hauptverdienst ist aber die Benutzung von ein paar gleichzeitigen Quellen, die für die Geschichte des Künstlers noch so gut wie gar nicht berücksichtigt worden sind: V. da Canals Leben des Greg. Lazzarini, eines der Lehrer Tiepolos, und Farsettis Beschreibung der Bilder im öffentlichen Besitz zu Venedig, die 1732 und 1733 erschienen. Darin sind alle bis dahin entstandenen Werke Tiepolos aufgezählt; über die Jugendarbeiten des Künstlers waren wir aber bislang fast ganz im Unklaren. Auf Grund dieser u. a. Quellen hat der Verfasser die Freskencyklen in Venedig und im Venezianischen wie die zahlreichen Altarbilder und Tafelgemälde des G. B. Tiepolo in den Galerien Europas, bis nach Petersburg und Edinburg (diese Galerien enthalten wohl seine beiden schönsten grossen Gemälde auf Leinewand), geprüft und stellt nach dieser gründlichen Vorbereitung das Malerwerk des Künstlers kurz zusammen und scheidet aus, was Kopien oder Werkstattarbeiten sind, namentlich auch die Arbeiten seiner Söhne, die ihm bis zum Tode treue Gehilfen waren. Seiner Zusammenstellung liessen sich im Privatbesitz oder sonst versteckt noch ein paar Dutzend Gemälde anfügen, die aber das Bild des Künstlers und seiner Entwickelung nicht ändern würden. Über Tiepolo besitzen wir bisher noch keine auch nur halbwegs genügende Monographie; da über das lange angekündigte Werk von Eduard Sack nichts mehr verlautet, so findet Dr. Modern hoffentlich Gelegenheit und Musse, den Künstler in einer ausführlichen Monographie zu behandeln, die bei der Bewunderung unserer Zeit für den Künstler aufs günstigste aufgenommen werden würde – sicher günstiger als gewisse Gelegenheitsarbeiten über Themata, die dem Verfasser fern zu liegen scheinen, wie seine Studie über Jacob van Ruisdael in den Graphischen Künsten, bei deren Lektüre man annehmen könnte, in den letzten dreissig Jahren wäre über holländische Kunst nichts veröffentlicht worden.

Eine Ansicht wird Modern bis dahin noch reformieren müssen: er behauptet, dass G.B. Tiepolo in die Landschaften seines Schwagers Francesco Guardi die Figuren gemalt habe, wo diese den

gewöhnlichen kleinen Massstab überschreiten. Das ist sicher ein Irrtum; zum Beweise möchte ich ihn auf ein Bild von Guardi hinweisen, das kürzlich für die Berliner Galerie erworben wurde. Es stellt den Aufstieg eines Luftballons über der Giudecca dar. Die Figuren im Vordergrunde sind ungewöhnlich gross, und müssten danach, wenn wir Modern folgen wollten, von G. B. Tiepolo gemalt sein. Dies ist schon aus künstlerischen Rücksichten unwahrscheinlich; denn denkt man sich die Figuren fort, so fällt auch die ganze landschaftliche Komposition in sich zusammen; sie ist, wie fast in allen ähnlichen Bildern Guardis, ganz mit den Figuren zusammen gedacht und erfunden. In unserem Bilde besitzen wir aber einen unwiderleglichen äusseren Beweis dafür, dass sie nicht von Tiepolo herrühren können. Die ersten Versuche mit dem Aufstieg eines Luftballons machte Mongolfière bekanntlich im Jahre 1784, erst ein oder mehrere Jahre später kann in Venedig der erste Aufstieg eines Luftballons erfolgt sein. Damals war aber der alte Tiepolo längst tot; er war am 27. März 1770 in Madrid gestorben, wohin er bereits 1763 übergesiedelt war. Guardi, der erst 1793 in Venedig starb, also dreissig Jahre, nachdem sein Schwager seine Vaterstadt für immer verlassen hatte, hat seine breit behandelten Gemälde mit reicher und grösserer Staffage gerade in seinen späteren Jahren gemalt und hat sie schon deshalb nicht mit Tiepolos Hilfe ausführen können. Seine Bilder sind ganz von seiner Hand, auch Bilder, in denen das Figürliche so vorwiegt, wie im „Maskenball“ des Museo Correr und in einem ähnlichen Bild, das 1890 mit der Sammlung Piot zu Paris versteigert worden ist. Wilhelm Bode.

R. de la Sizeranne, le Miroir de la Vie. Paris, Hachette et Cie 1902. — Der Titel kündigt an, unter welchem Gesichtspunkt die Kunst in diesem Werke betrachtet wird. Es handelt sich nicht um eine Analyse der Formen, um ein Nachspüren und Aufzeigen rein künstlerischer Qualitäten, sondern der Inhalt einer bestimmten Gattung von Kunstwerken, das Gegenständliche wird in den verschiedenen Phasen der bisherigen Entwickelung und in verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten vorgeführt. Aus der Kunst wird für das Leben abstrahiert. Regarder l'Art pour mieux voir la vie, steht am Anfange des Buches. Der Grundsatz l'art pour l'art, der einst von Frankreich aus verkündigt worden war, tritt gänzlich zurück.

Dieser Wechsel der künstlerischen Ausdrucksformen in den auf einander folgenden Zeitläuften und unter sich verändernden Kulturbedingungen wird an vier Beispielen veranschaulicht, welche die Hauptabschnitte des Buches bilden: L'esthétique des batailles, la caricature, la modernité de l'Evangile, les portraits d'enfants. Das Hauptinteresse des Verfassers ist der neuesten Zeit zugewandt, und nur gelegentlich wird zur Exemplificierung auf entferntere Perioden zurückgegriffen. Es kommt ihm besonders darauf an, das Wesen der genannten Vorwürfe und ihre Bedeutung für die heutige Zeit, ja man kann vielleicht sagen, für das heutige Frankreich, zu schildern. Es handelt sich also vor allem um psychologische Untersuchungen, die aus dem Zeitgeist heraus die künstlerische Auffassung zu erklären und die Berechtigung dieser oder jener zu ergründen versuchen; die zu erforschen trachten, wie sich der Zeitgeist in den Werken der Kunst spiegelt. Ruskin, dem der Verfasser früher eingehende Studien gewidmet hat, ist nicht ohne Einfluss auf die Art seines Denkens geblieben. Einem Schriftsteller wie Robert de la Sizeranne, der durch seine feinsinnige Betrachtung psychologischer und ästhetischer Probleme, durch die Grazie und Delikatesse seines Vortrags immer anzuregen weiss, folgt man gern, auch wenn man ihm nicht überall beizustimmen vermag. Uns Deutsche berührt es z. B. sonderbar, einen so tief ernsten und von allem Manierierten und Raffinierten entfernten Künstler wie Fritz von Uhde mit Jean Béraud als Vertreter derselben Darstellungsweise biblischer Stoffe auf die gleiche Stufe gestellt zu sehen. Das allgemein Stoffliche gewinnt seinen Charakter und seine bestimmte Note in heutiger Zeit doch immer erst durch die Individualität des Künstlers. Durchgehende Tendenzen oder gar Regulative für die Zeit, ja nur für ein einzelnes Land aufstellen zu wollen, hat etwas Missliches. Das Ikonographische spielt heute nicht mehr die Rolle wie in früheren Jahrhunderten, wo die Künstler an allgemein anerkannte, verstandene und gewürdigte Auffassungen gebunden waren. Wenn der Verfasser in Bezug auf die Karikatur sagt: c'est donc le modernisme que toujours elle attaquera, so können wir ihm unsere besten neueren Karikaturen, die der Simplicissimus-Künstler entgegenstellen, deren Tendenz gerade gegen alles Alte und altmodische gerichtet ist. Auch eine wichtige, immer stärker hervortretende Richtung der modernen Karikatur, die sociale, scheint mir nicht genügend berücksichtigt zu sein. Am glücklichsten dünkt mich der Verfasser in dem letzten Abschnitte über das Kinderporträt. Mit einer wunderbaren Feinfühligkeit hat er sich in die Psyche des Kindes vertieft. — Bei einer solchen Art der Kunstbetrachtung kommt alles darauf an, in welchem Gewande das Dargebotene erscheint. Reich an geistvollen Einfällen, von dem Standpunkt eines feinen Beobachters gesehen, mit einer von einem sensitiven Temperament durchwärmten, eleganten Sprache erweckt es ein lebhaftes Interesse, und man darf der zweiten Serie der Aufsätze gespannt entgegensehen. Werner Weisbach.

REDAKTION: BERLIN W 35 DERFFLINGERSTRASSE 16
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK DER OFFIZIN W. DRUGULIN, LEIPZIG





RENOIR, PORTRÄT DER KLEINEN J. D. R.



PHOTOGRAPHIE UND KUNST

VON

GUSTAV PAULI

ALS in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die Technik der Photographie sich rasch vervollkommnete, da wurden in den Kreisen der Künstler und Kunstgelehrten besorgte Erörterungen darüber gepflogen, ob wohl von den neuen Lichtbildern eine Schädigung der Kunst zu erwarten sei. Es schien so, als ob der Photograph sich anmassen wollte, in gewisse Vorrechte der Kupferstecher und Holzschneider einzugreifen. Zwar traten sofort kluge Männer auf, die es schwarz auf weiss bewiesen, weshalb das dumme Lichtbild nun und nimmer im stande sein würde, die verständig von Künstlerhand ins Kupfer gegrabene Reproduktion eines Gemäldes zu ersetzen. Indessen straften leider die Thatsachen, wie das bisweilen passiert, die Theorie Lügen. Von Jahr zu Jahr erstarkte die Photographie und in demselben Masse ermatteten der reproducierende Kupferstich und Holzschnitt. Jetzt sind sie schon so gut wie tot. Soll man sie wirklich beweinen? — Diese Kalligraphen des Grabstichels, die ihren Raphael oder Holbein auf der Platte noch korrigieren zu müssen glaubten, waren manchmal unausstehlich hochmütige Gesellen und — was schlimmer ist — sie verhinderten durch die zunftmässige Bravour ihrer Technik, wie sie auf den Akademien gelehrt wurde, eine freie Entfaltung originaler graphischer Kunst. Jetzt besorgt zum guten Teil die Photographie ihre Geschäfte. Die graphischen Künste sehen sich von dem langweiligen Frohndienst der Kopistenarbeit befreit und dürfen wieder wie in alten goldenen Zeiten dazu dienen, die originalen Schöpfungen der Künstlerphantasie dem Publikum zu vermitteln. Man sieht — der Graphiker ist eigentlich dem Photographen nur Dank schuldig. Eine verfeinerte auserlesene Reproduktion eines Gemäldes durch

Kupferstich oder Holzschnitt wird ja auch fernerhin noch ihre Liebhaber finden und eine gewisse Kategorie von Objekten, solche, bei denen die Konstruktion und technische Beschaffenheit die Hauptsache ist, wird ohnedies immer der Abbildung durch Menschenhand aufgehoben bleiben.

Es hat nicht gar lange gedauert, bis der Künstler in dem anfänglich so geringschätzig betrachteten Photographen einen nützlichen Gehilfen und Freund entdeckte, der ihm gelegentlich eine unbequeme Studienarbeit ersparte. Ich denke hier nicht sowohl an jene euphemistisch als „Künstlerstudien" betitelten Nuditäten, die ihr Publikum wohl meist ausserhalb der Künstlerkreise finden, als an die massenhaften vortrefflichen Photographien von Tieren, Pflanzen, Bäumen, Wolken und Wellen oder an die Momentphotographien bewegter Menschen und Tiere, wie sie zuerst Anschütz und Muybridge geliefert haben. Solche Aufnahmen haben gewiss schon manchem Künstler genützt, vielleicht auch manchem geschadet, denn freilich — zum kopieren sind sie nicht da. Die Photographie kann die Erinnerung beleben, die Phantasie anregen, aber zum abmalen hat der Künstler nun einmal die Natur selbst. Mag nun der Photograph dem Künstler im ganzen genommen mehr genützt oder mehr geschadet haben — jedenfalls sind die Beziehungen zwischen beiden intime und dauernde geworden. Photographierende Maler giebt es gewiss mindestens so viele wie malende Photographen und namentlich bei unsern Porträtisten kann man es oft nur schwer entscheiden, wo der Photograph aufhört und der Künstler anfängt. Aus der Praxis berühmter Meister liessen sich Dinge ausplaudern, die doch vielleicht ihre Auftraggeber in Erstaunen setzen würden. Doch wir wollen nicht indiskret sein.

Nun scheint neuerdings einigen unserer Amateurphotographen die angedeutete Intimität mit der Künstlerschaft ein wenig zu Kopfe gestiegen zu sein. Sie wollen sich nicht mehr mit der bescheideneren Rolle eines geschmackvollen, gebildeten Dilettanten oder eines geheimen Mitarbeiters begnügen, sie möchten sich am liebsten als Ebenbürtige neben die Künstler stellen. Die Beispiele dafür bieten sich uns fast täglich, auf Ausstellungen, in Fachzeitschriften. Es sei mir erlaubt, nur eines herauszugreifen, weil es einen unserer besten Amateurphotographen betrifft, Herrn Alfred Enke. Nachdem Enke schon früher einmal eine Sammlung seiner Aufnahmen veröffentlicht hatte, liess er kürzlich wieder unter dem Titel „Neue Lichtbildstudien" eine stattliche Mappe erscheinen. Lichtbildstudien — der Titel klingt bescheiden, aber schon das Vorwort enthüllt uns die Ansprüche des Herausgebers. Es soll freilich auch bescheiden klingen, aber zu uns redet die stolze Bescheidenheit des Dilettanten, der zu verstehen giebt, dass er von Rechts wegen ein Künstler sei. Und wendet man nun Blatt um Blatt der Studien, so entdeckt man, dass sie allesamt als Bilder, also gerade nicht als Studien gelten wollen. Bei manchen weisen schon die Unterschriften darauf hin. Der Kopf eines jungen Mädchens, der hinter dem Ausschnitt eines Pappkartons erscheint, heisst „das Märchen". Ein braunes Modellmädel, das mit grossen Messingarmbändern, entsprechenden Ohrringen und Münzgehängen im Haar nicht eben sehr geschmackvoll aufgeputzt ist, trägt den stolzen Titel „Die Gebieterin". Auf einem dritten Blatte sitzt eine grauhaarige alte Bauernfrau, welche die Hände in den Schoss legt. Darunter steht nicht etwa „alte Bäuerin", sondern „das Alter!" . . . Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe? Ist es wirklich der photographierende Dilettant? Wenn Alfred Enke eine alte Bäuerin photographiert, so bleibt sie eben auf der Platte und auf dem Positivabzug immer noch nichts weiter als eine alte Bäurin. Wenn dagegen der Graf Kalckreuth eine greise Tagelöhnerin seines schlesischen Gutes zum Modell für ein Gemälde benutzt, so hat er freilich das Recht, seinem vollendeten Werke einen symbolischen Namen beizulegen, indem er es „Das Alter" nennt.

Nun fürchte ich fast, die sämtlichen Photographen unter meinen Freunden und Lesern erzürnt zu haben. Sie alle sind stolz darauf, dass sie die Photographie von dem öden Geschäftsbetrieb mit charakterlosem Atelierlicht,



MANET, BILDNIS VON EVA GONZALÈS

ebenso charakterloser Retouche und andern üblen Dingen befreit zu haben. Und sie sind es mit Recht. Wer wollte es leugnen, dass die Photographie unter den Händen geschmackvoller Dilettanten ein bedeutsames Mittel künstlerischer Bildung geworden ist? — Das Auge hat sich geübt in der Wahl künstlerisch wirksamer Motive. Es ist das Höchste erreicht worden in der technischen Behandlung der Platte und des Abzugs, um eine geschlossene harmonische Wirkung des Lichtbildes zu erzielen. Alfred Enke liefert selbst die besten Beispiele dafür. Unter seinen Landschaftsphotographien befinden sich einige unübertreffliche — ein Bergpfad in Südtirol, Buchenwald im Spätherbst, im Frühling und andere mehr. Solche Leistungen gehen ganz gewiss über das hinaus, was wir heute mit einem leider wegwerfenden Nebensinn „Handwerksarbeit" nennen. Aber sind sie wirklich Erzeugnisse der Kunst? — Die Frage ist nicht so ganz müssig.

Denken wir uns einen Maler und einen Photographen mit derselben Aufgabe betraut, einen jeden mit seinen Mitteln, die gleiche Landschaft abzubilden. Der Maler sieht die Natur, um mit Zola zu reden, à travers son tempérament und ehe er sie darstellt, muss er sie zuvor innerlich neu schaffen. So malt er, streng genommen, nicht das Objekt, sondern das beseelte Spiegelbild, das dies Objekt in seinem Innern hervorruft. Und wir beobachten das Phänomen, wie ein Abbild entsteht, das dem Urbild gleicht und doch sich in jedem einzelnen Betracht von ihm unterscheidet. Dabei liegt das, was wir ästhetisch geniessen — so paradox es klingen mag — gerade in der Abweichung von der platten Wirklichkeit: es ist das schöpferische Wesen des Künstlers, nicht das Naturmotiv.

Die Kamera des Photographen hat keine Schöpferkraft und kein Temperament. Das Objektiv mag so oder so eingestellt sein, die Blende weit oder eng geschlossen, immer wird das Bild auf der Platte mit einer dummen Treue erscheinen. Die Aufgabe des künstlerisch gebildeten Photographen ist es, die unbarmherzige Schärfe des Lichtbildes zu mildern, Charakteristisches zu betonen. Er kann hervorrufen und verdecken, aber er kann nichts herausentwickeln, was nicht auf der Platte war. Und so geschickt und geschmackvoll er auch verfahren mag, das, was wir an seiner Photographie geniessen, das ist und bleibt die Natur. Die Persönlichkeit des Photographen verschwindet restlos hinter seinem Werke. Denn all sein Mühen dient nur dazu, um kurz gesagt, das Spiegelbild der Natur ins rechte Licht zu setzen. Oder ist es nicht so? Man mache nur die Gegenprobe! Alle Versuche, Objekte in das Lichtbild zu zaubern, die ursprünglich nicht darin waren, sind höchstens als technisches Experiment interessant. Selbst die bescheidenere Retusche des Negativs, die bezwecken soll, künstliche Wolkengebilde zu schaffen oder Lichter zu erhöhen, die in dieser Stärke nicht da waren, missglücken in den allermeisten Fällen. Vollends verfehlt sind aber seine kühneren Wagnisse, künstlich aufgebaute Genrebilder, Stillleben oder Bildnisse in bedeutungsvoller Action oder Pose zu photographiren. Dergleichen ist gewöhnlich gradezu abstossend. Es wirkt unkünstlerisch, weil — es unnatürlich ist. Man sieht, wie die ehrgeizigen Bestrebungen, die Grenzen zwischen Photographie und Kunst zu verwischen, ihre Bedenken haben. Sie schaden der Photographie ohne die Kunst zu bereichern. Wenn man dagegen diese Grenze scharf ins Auge fasst, so gewinnt sie eine nicht geringe Bedeutung für das Verständnis des Wesens bildender Kunst. Eben da, wo die Photographie aufhört, fängt die Kunst an. Also alles, was die Photographie auch kann, ist noch nicht Kunst im wahren Sinne des Worts.





HOKUSAI, SPAZIERGÄNGER, HOLZSCHNITT, AUS DER WIENER IMPRESSIONISTENAUSSTELLUNG

DIE IMPRESSIONISTENAUSSTELLUNG DER WIENER SECESSION

DER jetzige Leiter des Théâtre Français hat in seinem Leben immer viel Glück gehabt. Ursprünglich ein sehr mittelmässiger Verfasser von Romanen und Theaterstücken wurde er, da man sich auf einen grossen Autor nicht einigen konnte, nach dem Scheiden Perrins zum Direktor der Comédie Française ernannt, wenngleich er für die Güte des Theaterspiels nicht mehr Verständnis hatte als Schöpferkraft für die Litteratur. Der „Temps“ und die „Indépendance Belge“ wollten aber auch jetzt noch nicht auf diesen Mann des gefälligen Plauderns verzichten, der jeden Tag zwei Feuilletons aus dem Aermel schüttelte und besonders wegen seines Wissens von Unwichtigkeiten berühmt war, das ihm erlaubte, beim Tode von Celebritäten alle Anekdoten aufzutischen, die über den Betreffenden im Umlauf waren. Wenigstens hörte Claretie in neueren Zeiten auf, auch Kunstkritiken zu schreiben — und zwar so gründlich, dass dies das erste war, was er in seinem Leben gründlich tat. Man hat völlig vergessen, dass er in seiner Jugend auch als Kunstkritiker fungiert hatte. Dabei ist er derjenige Kunstkritiker gewesen, der, wenn ich mich nicht irre, zum ersten Male in der Litteratur das Wort Impressionismus gebraucht hat.

Dieses Wort hat seitdem, wie sein Autor, unverdientes Glück gehabt und wird mit der Vorstellung, welche wir mit den Namen Manet, Monet, Renoir, Sisley und Pissarro verbinden, jetzt unlöslich verknüpft.

Der Ausdruck ist freilich nicht so gut gebaut und hat nicht die Unerschütterlichkeit, die wir bei solchen Worten antreffen, die von grossen Litteratoren gebildet worden. Nehmen wir das Wort Nihilist zum Beispiel. Es stammt von dem grossen Dichter Turgenjeff. Mit einem Schlage empfinden wir, was ein Nihilist ist. Eine so vollständige Bezeichnung ist der Ausdruck Impressionismus nicht; das Wort ist vielmehr nur, wie der Autor, der es zuerst in die Literatur gebracht hat, oberflächlich. Es ist, anstatt die Sache auszudrücken, nur eine Bezeichnung des Eindrucks, den die Sache zuerst erzeugt.

Das Wort hat aber Schule gemacht, es ist von den Malern selbst weiter gepflanzt worden und jetzt ist nicht mehr gegen den Ausdruck Impressionismus anzukommen. Er trug indessen Schuld, dass eine Wirkung, die zuerst aufgefallen war, den Künstlern in die Schuhe geschoben wird. Man nimmt an, die Impressionisten gäben etwas Flüchtiges — tatsächlich sind sie Meister eines hervorragenden, gründ-

lichen Sehens. Claretie und seine Nachfolger haben gewähnt, die impressionistischen Künstler wären Menschen, die die Gegenstände eilig wie aus den Fenstern eines hinsausenden Schnellzugs erblickten — tatsächlich malen sie in einer Weise, welche man sicherlich schon vor Zeiten angetroffen hätte, wenn der Strom der Malerei nicht durch ablenkende Einflüsse aufgehalten worden wäre. Die Künstler der Impressionistengruppe sind einfach Maler der Erscheinung, die das Sehen weiter ausgebildet haben. Sie waren die Fortentwickler unseres Sehens. Sie sind — wie es wenigstens uns jetzt scheinen muss, da wir mit und nach ihnen leben — seine Vollender.

Die Darlegung, wie überraschend ihre Art des Sehens zuerst auf ihre Zeitgenossen gewirkt hat, wird durch viele Zeugnisse übermittelt, am deutlichsten aber vielleicht dadurch, dass Degas erzählt, Manet wäre im Publikum so bekannt gewesen wie Garibaldi. Das ist etwas Ungeheures, dass ein Künstler so bekannt werden konnte wie ein Volksmann. Es beweist, dass er das Publikum im höchsten Masse frappiert hat. Allerdings kam hinzu, dass in den Jahren, welche Manets erstem Auftreten voraufgingen, das Ausstellungswesen eine grosse Wandlung erfahren hatte. Die alten „Salons" waren in beschränkten Räumlichkeiten abgehalten worden — auch in langen Pausen — und nur von einem kleinen Kreise von Künstlern, Liebhabern, Männern der Feder und Mitgliedern der Gesellschaft besucht gewesen. Vom Jahr 1863 an waren die „Salons" hingegen jährlich und fanden in jenem grossen Industriepalast statt, der für die Weltausstellung 1855 in den Champs Elysées errichtet worden war. Eine Riesenmenge wälzte sich in die Säle. Die unmittelbare Empfindung des Volks für die Kunst konnte dadurch um so stärkeren Ausdruck erhalten. Wären die ersten Bilder Manets in dem abgeschlossenen kleinen Raum der „salle carrée" des Louvre noch gezeigt worden, so würden sie nur das feine Gift der Invective bei des Künstlers Kameraden und intimen Gegnern erzeugt haben. Da sie in den Industriepalast kamen, weckten sie Injurien. Die Beleidigungen hagelten auf den Künstler nieder. In raschester Zeit wurde er berüchtigt-berühmt. Wenn er auf die Strasse ging, sahen sich die Leute um, denn sie kannten ihn wieder, weil die Witzblätter Karikaturen auf ihn gebracht hatten. Er floh nach Spanien — teilweise aus Liebe zu Velazquez, teilweise auch, um vor den lästigen Folgen des Berüchtigtseins sich zurückziehn zu können. Als er an der Grenzstation von Hendaya auf dem Rückweg von den Pyrenäen seinen Pass vorwies, holte der visitierende Zollbeamte seine Frau und seine Kinder, damit diese ebenfalls den Maler sähen, dessen Ruf als der eines künstlerischen Ungeheuers auch bis zu ihnen gedrungen war. Der Beamte war überrascht, in Manet nicht einen wilden Mann, sondern einen civilisierten Europäer zu finden.

Bei der wiener Bevölkerung wecken die Bilder von Manet, Monet, Renoir, Sisley und Pissarro, so weit sie sie zum ersten Male in der Impressionisten-Ausstellung sieht, vielleicht ähnliche Empfindungen.

Man mag in Wien möglichenfalls denken: diese Bilder sehen ja ganz manierlich aus.

Die Ausstellung ist wunderbar angeordnet, die schönste Verteilung der Gemälde hat stattgefunden, ohne Ueberfüllung — die Impressionisten gewähren einen Anblick wie bisher noch nirgends auf irgend einer Ausstellung in Europa. Die nicht abwägbare Tätigkeit jenes grössten Ausgleichers, der die Zeit heisst, hat um diese Bilder schon ihren Schleier gewoben, so dass, wie es scheint, jetzt kaum noch begriffen wird, weshalb man ehemals über sie die Hände rang. Eine revolutionierende Wirkung scheinen diese Bilder in Wien nicht mehr auszuüben. Ob sie den Wienern ohne Rest aufgehen, entzieht sich freilich meiner Beurteilung; wer mit Bildern Manets, Monets, Renoirs, Sisleys, Pissaros gesättigt wurde — für den ist es nicht angängig, aus seinem Nicht-Erstaunen auch auf das Nicht-Ueberraschtsein der Anderen Schlüsse zu ziehn. Dennoch habe auch ich in Wien eine Wahrnehmung über den Einfluss der Zeit auf unsere Anschauung von Bildern machen können.

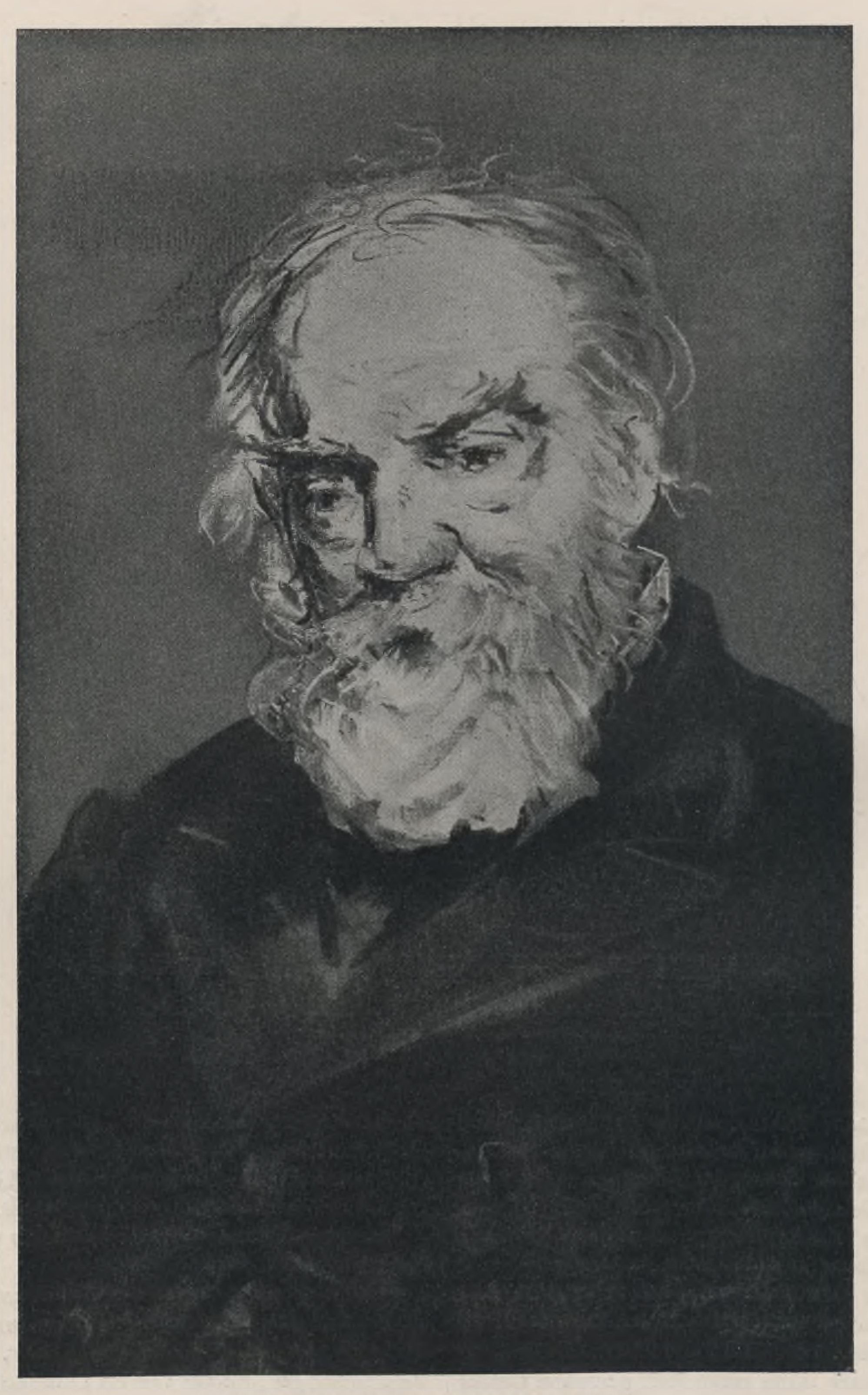


MANET, DAS LANDHAUS VON BELLEVUE, 1880

Manets Kunst hatte ja im Anfang keine Erweiterung des Sehens von Tönen im Verhältnis zur Kunst des Velazquez und Goyas mit sich geführt. Erst nach einer beträchtlichen Frist beachtete er die Töne in der Luft so, dass er in allen Teilen an das Vorbild der Natur sich hielt und dem schon seit Jahrhunderten vorhanden gewesenen Gefühl für die Linienperspektive das noch nicht in konsequenter Weise entwickelt gewesene Gefühl für die Luftperspektive hinzufügte. Während des Beginns seiner Tätigkeit hatte er eigentlich nur koloristisch schön gemalt und das Licht ungefähr wie ein alter Meister dargestellt.

Das ausgezeichnete Manet-Buch Hugo von Tschudis belehrt uns darüber.

Als Manet 1870 im Garten seines Freundes de Nittis malte, erst von da an hat er, nachdem er zehn Jahre unmethodisch gemalt, die Verschiebungen, die der Ton im Luftmeer er-



MANET, PORTRÄT DES MALERS GUYS, PASTELL

leidet, so eingehend studiert, dass er die Dinge wiedergab, wie sie sich im Freien hintereinander zeigen, und griff nie mehr zu jenen Tönen, die eine starke Hervorhebung gestatten, die aber nicht im Einklang mit der Natur stehen.

In Wien sind nun neun Bilder des Meisters ausgestellt, von 1862, 1865, 1870, 1880 ...

Von 1880 ein ganz ausgezeichnetes: „das Landhaus von Bellevue"*.

Hellgrün, Blau und Hellrot dominieren in der Arbeit. Als Manet das „Landhaus von Bellevue" malte, mag er mit Entdeckerglück über die Welt, die vor ihm lag, hingeblickt haben; ihre Töne hatte man nicht vor seiner Zeit wahrgenommen.

Man merkt vor Manets unbekümmertem, kraftvollem, dabei feinem und im Kolorit subtilem Werke, wie er allein mit sich in der Sonne und zwischen den Büschen weilte und entzückt war, in dem Garten das helle Laub und die blecherne Giesskanne, die einen blauen Schatten warf, vorzufinden, und die roten Blumen und das junge Mädchen in Blau, das rote Haus hinter dem Grün, den blauen Himmel um das Dach des Hauses, die Luft, die alle Gegenstände verband und trennte — und auf dem Baume die Blätter darzustellen, jedes Blatt genau in der Farbe, die ihm zukam. Der Traum eines Malers, der ein Stück der Natur wiedergiebt.

Unweit davon hängt jedoch in derselben Reihe Manets Bild von 1862, „das spanische Ballet".* Es erscheint unseren Augen wie von einem alten Maler. Es hat so gut wie nichts, was es von vornherein von einem Bilde unterscheidet, das in früheren Zeiten entstand. Es hat auch nichts, was es von einem Meisterwerk unterscheidet. In einer Bewegung voll höchsten Lebens ist die Gruppe der rechts Tanzenden festgebannt. Mit dem emporgehobenen Arm der Tänzerin korrespondiert das vorgestreckte Bein des Tänzers; ein prachtvoller Rhythmus ist in den Gestalten. Die

* Abb. Seite 171.

* Abb. unten.



MANET, DAS SPANISCHE BALLET 1862

Figuren leben in ihren Konturen und der emailreichste Fleischton und die schönen und lebhaften Farben der Gewänder setzen die Wirkung der Linien fort. Um den vorgestreckten Fuss des schlanken Tänzers — Camprubi hiess er — scheint Bewegung zu schwimmen; man vergisst gleichzeitig nicht das feine Grau des Bodens und die durchsichtigen Schatten. Kaum minder schön ist die ruhende Tänzergruppe, besonders die Tänzerin. Der Schatten unter ihrem Kleide zeugt von der höchsten Meisterschaft. Und immer wieder sieht man die Gesichter der beiden Tänzerinnen an, mit ihrem Ausdruck voll intensiven Lebens.

Langweilig und störend ist, dass die vier Hauptfiguren von Nebenfiguren umgeben werden, die ihnen allzu freiwillig untergeordnet sind. Der Maler brachte sie wohl an, um das Licht im Ton der Hauptfiguren noch zu vermehren. Dies Element hätte er vermeiden können. Von dieser Zuthat abgesehen, finden wir aber, dass der Raum überhaupt summarisch behandelt ist und das konnte der Maler bei der einmal angenommenen Behandlungsweise wohl nicht vermeiden. Wir gewahren, dass der Raum nur als Repoussoir dient; dass er nicht präcisiert ist; dass er eine allgemeine dunkle Folie, eine Art von Grisaille, mit einem Wort ein „Hintergrund" ist. Und nun das Merkwürdige: es stört uns nicht. Die unscheinbare Tonalität dieses Raumes stört uns nicht. Wir können von dem Bilde von 1862 zu dem Bilde von 1880 hinsehen und werden noch immer nicht durch die mangelnde Präcision des Raumes in dem Ballet gestört!

Wir haben hier zwei Bilder von Manet, von denen das plein-airistisch gemalte nicht etwa minderwertig, sondern eine ganz vollkommene Leistung, ein Meisterwerk, eine Blüte in der Kunst Manets, einer der klarsten Fortschritte der Kunst des 19. Jahrhunderts ist, und sind frei genug, nicht nur die Bilder des „Ballets" und des „Landhauses" vergleichen zu können, sondern auch das Bild von 1862, weil es das verdient, noch vorzuziehen.

Der Raum hinter und vor diesem spanischen Ballet ist nicht richtig — das Bild ist nur richtig in dem für die vier Hauptfiguren beleuchteten Teile. Auf der anderen Leinwand ist das ganze Bild, von vorne bis hinten, von dem ersten Grasbüschel bis zum obersten Blatt am Baume in seiner Farbenerscheinung der Natur nachgebildet; und in einer wunderbaren Handschrift; nicht kleinlich. Und doch, wir sagen: der Ausschnitt, den wir auf dem Ballet sehen, hat etwas Prägnanteres, hat intensiveres Leben, verkündigt in genialerer Weise Manets persönliche Begabung als das stimmungsfeine und klassische Bild von 1880 es thut, das auf der Höhe von Manets Entwicklung entstanden ist und seine Lehre ausspricht.

Wir sind frei genug geworden, um Manet wieder trotz seiner Lehre bewundern zu können. Wir sind jetzt ihm gegenüber in dem glücklichen und richtigen Abstand. Der didaktische Zug ist aus unserer Bewunderung verschwunden. Manets Lehre, wenn wir auch ihre Logik und ihre Tragweite erkennen, fesselt uns nicht mehr in dem Grade, wie uns Manet fesselt. Das ist die Lehre, die man in Wien empfängt.

✵

Drei Jahre nach dem „spanischen Ballet" entstand das „Stiergefecht".

Manet hat bei diesem Bilde schon spanische Atmosphäre gesehen. Dessenungeachtet mutet das „Stiergefecht" wie eine Uebersetzung, nicht Darstellung, spanischen Sonnenglanzes an. Eine sehr geniale Uebersetzung! Wundervoll ist die Komposition des Bildes. Bei der Darstellung des Gewimmels der Menschen auf den Tribünen ist es bewundernswert, wie der sich bewegende Staub in vielen Farben blinkt.

Ausgezeichnet ist das Pastell des Herrn Guys.* Einfach und sicher der Fleischton auf grauen Grund gesetzt.

✵

Von Monets Bildern in der Ausstellung ist der „Garten, Motiv aus Paris", ein guter

---

* Abb. Seite 172.



CLAUDE MONET, FRÜHLING, 1875

Durchschnitts-Monet. Ein treffliches Bild von ausgezeichneter Malerei. Die Fahnen wehen zwischen den Bäumen, die Häuser werden von wirklich bewegten Wolken umgeben, vorn steht die Rasenfläche ruhig gegen den Hintergrund. Das Ganze lässt etwas kalt.

Eine Perle ist dagegen Monets „Frühling"*. Das Motiv in diesem Bilde ist ein Nichts. Wolken ziehen über einen grünbewachsenen Hügel, rechts und links stehen Büsche, besonders der Busch rechts ist von zaubervoller Schönheit. Und das ganze Bild — das ist sonst eigentlich nicht so sehr Monets Note — berührt wie ein lyrisches Gedicht. Der Lyriker der Gruppe ist sonst Sisley. Als der grössere Monet dies Sisleysche Thema aufnahm, löste er es in einer sonoreren Note in herrlicher Weise.

Viel liesse sich darüber sagen, wie lange in unserer Landschaftsmalerei ein Stück „Historienmalerei" enthalten geblieben ist. Mit den Heroen ging die Historie aus unserer Landschaft noch nicht fort. Wir hatten immer noch zu viel Flussläufe und weite Regionen, Licht und Dunkel wechselten, Höhe und Thal. Es ist denkwürdig, wie die moderne Zeit den Sinn für das kleinste Motiv ausgeprägt hat. Delacroix schrieb von Chopin in sein Tagebuch: „Er besass ein so seltenes melodisches Genie, erfand so glückliche und merkwürdige Bereicherungen des harmonischen Gewebes, dass seine Eroberungen mit Recht mehr geschätzt sein werden als manches umfangreiche Werk". Er spricht an dieser Stelle auch von der Flüchtigkeit gewisser Sujets, die keinen Anspruch darauf zu machen schienen, ernsthaft genommen zu werden. Es sei aber die Bewegung, die man in dem Sujet erzittern lasse, der Grund, der es adele und erhebe. Ich glaube, dass sich alle diese Worte Delacroix' über Chopin seltsamerweise auf Claude Monets

* Abb. oben.

„Frühling“, diesen Busch mit den weissen Wolken, anwenden liessen.

Monets „Frühstück“ ist aus der berliner Secessionsausstellung bekannt. Im Sujet hat das Bild vielleicht etwas Hausbackenes. Mit grosser Tüchtigkeit wurde vom Künstler ein französisches Zimmer gemalt. Die Hand der Hausfrau auf dem Tische zeigt vielleicht überhaupt keine Emotion des Malers, sie ist etwas nüchtern hingestrichen, allerdings sehr richtig, in überzeugender Meisterschaft. Nicht so viel kann man von dem Kopf des kleinen Kindes auf dem Bild sagen: etwas unzulänglich. Sehr gut wiederum ist das Gesicht der Hausfrau. Das ganze Arrangement auf dem Tische — Tischdecke, Teller mit Eiern, Beefsteak und Brod — ist so schön wie ein Chardin. Sehr gut ist auch die an das Fenster gelehnte Frau, die ihre Handschuhe glatt streicht, und vorzüglich der Schönheitssinn, der die Ecke des Stuhles wiederzugeben verschmähte und sie mit einem Kindermützchen verhängte, um den spitzen Winkel abzuwenden. Wundervoll sind die Stühle gemalt, die Accessorien, ist eigentlich alles auf dem Bilde gemalt. Das Bild ist von einfacher Selbstverständlichkeit, hat aber etwas, wodurch es nicht ganz Schönheit ist; es ist eine Studie.

Zwei Jahre vorher hatte Monet ein viel bedeutenderes Frühstücksbild gemalt. Im Jahre 1866 enstand dieses: ein „Frühstück im Grase“.* Das Bild nahm Manches vorweg, was Manet später erreichte und ist in Vielem feiner als Manets berühmtes „déjeuner sur l'herbe“, das ihm voraufgegangen war.

Noch wurde auch in diesem Monetschen Bilde nicht die Präzision des Natureindrucks erreicht, die uns etwa sagen lässt: dies ist die Beleuchtung um ein einhalb Uhr. Die Wahrheit zu suchen, scheint für den Maler hier noch nicht so das Primäre gewesen zu sein wie er wohl vermeinte. Noch mehr als die Wahrheit war es die Schönheit im Ton, die ihn bei dem rieselnden Lichteinfall unter den hohen Stämmen berauschte.

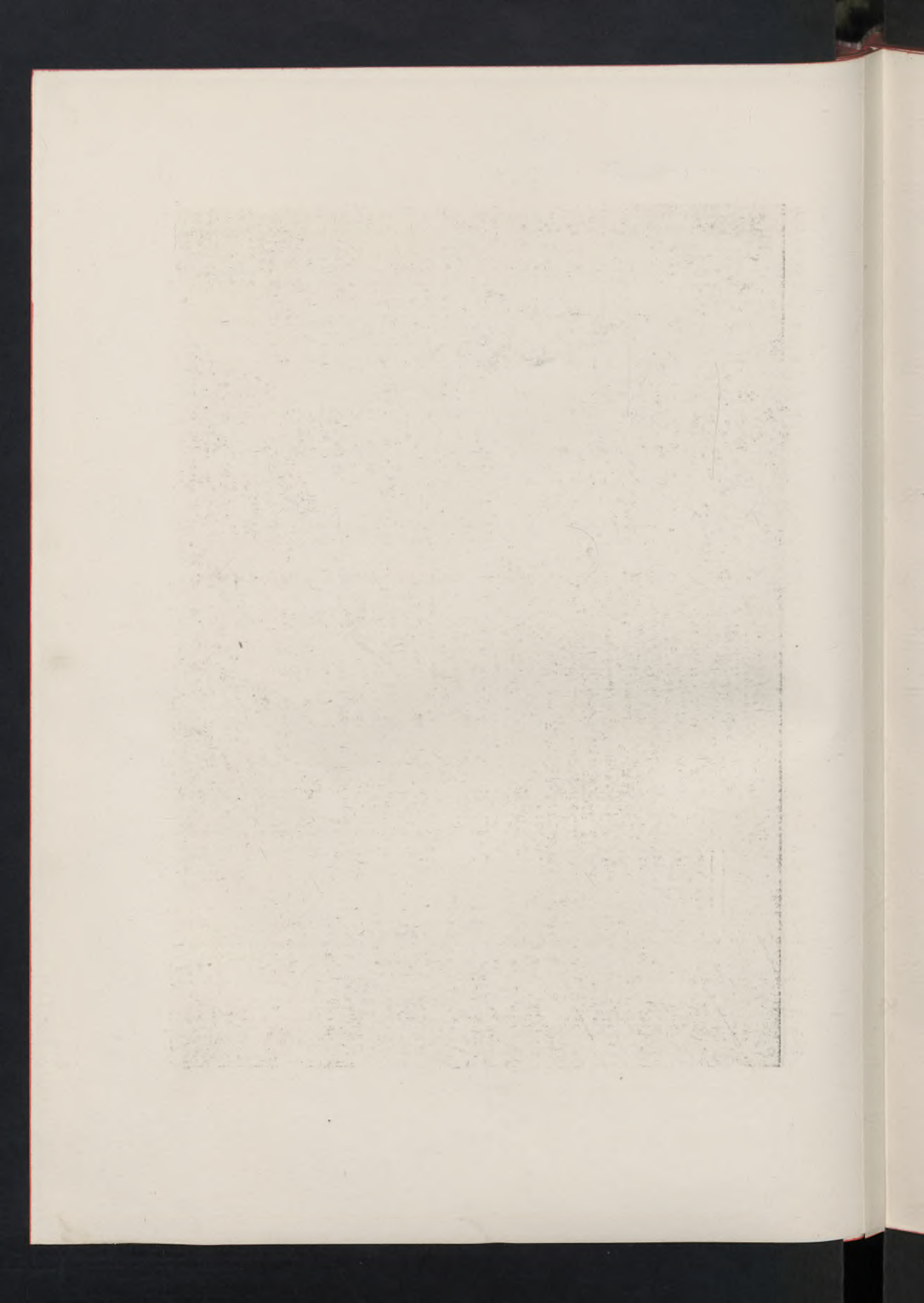
* Abb. Seite 177.



ALFRED SISLEY, BLÜHENDE APFELBÄUME, 1873



CLAUDE MONET, FRÜHSTÜCK IM GRASE.





ALFRED SISLEY, HERBSTSTIMMUNG, 1873

Die Landschaft unter den hohen Bäumen ist von Monet prangend schön gemalt. Der Eindruck wird verstärkt durch die Frauenschönheit auf dem Bilde und durch die Schönheit der weissen und hellgrünen Farben, welche im Mittelpunkt der Arbeit märchenhaft aus dem Waldesdunkel hervorlugen.

Was dabei aber auffällt, ist, wie dem Märchencharakter zu trotz, tadellos wie immer bei Monet, das Gegenständliche herausgekommen ist. Auf ihrem Schoss hat die eine schöne Frau ein Tablett und einen Teller, und wunderbar hat der geborene Maler Monet den Zauber der Materie wiedergegeben. Ebenso ist das Fell eines Hundes, sind die Beinkleider eines langen Mannes, sind Plaidrequisiten vorne rechts, Gerichte, Früchte, Flaschen auf dem sonnbeschienenen Tafeltuch, das reflektierte gelb - bräunliche Kleid der einen stehenden Frau, das grünlich weisse Kleid, durch das die Haut durchscheint, bei der Hauptperson des Bildes und das etwas gelblichere Kostüm ihrer Nachbarin stofflich charakterisiert.

Beide Damen sind unglaublich verzeichnet. Sie haben Arme von einer Länge, die nicht aufhört. Die Verzeichnungen halten sich in diesem Bilde die Wage. Haben diese Damen viel zu lange Arme, so hat der vorne liegende Herr viel zu lange Beine, und die meisten der stehenden Figuren sind zu lang, mit zu kleinen Köpfen. Es ist aber beinahe einerlei; diese Gestalten leben und bewegen sich richtig. Wir haben auch vom Greco Vieles, was solche kolossalen Verzeichnungen aufweist und ähnliche Verlängerungen der Gliedmaassen.

Vor andern Bildern Monets werden wir mehr der Hartnäckigkeit inne, mit der der geniale Mann mit der Natur ringt, sie objektiv wiederzugeben trachtet und seine Natur doch nicht aufgeben kann. Bei diesem werden wir des *Ueberwiegens* von Monets Natur inne. Das Bild erscheint subjektiver als Monets spätere Bilder, zeigt weniger Beobachtung — es ist jugendlicher, enthusiastischer, berückender.

❊

In besonders guter Weise ist Renoir ausgestellt. Manet und Monet sind sehr produktive Meister und in die wiener Ausstellung ist nur ein Bruchteil ihrer Produktion gelangt: mit Renoir verhält es sich anders. Indem von ihm drei Bilder wie die „Tänzerin“, die „Theaterloge“ und das „Bildnis des kleinen J. D. R.“ in die Ausstellung kamen, ist schon ein erheblicher Teil seines Kunstschaffens vorgeführt. Er malt noch heute: er malt seit langer Zeit meistens nicht mehr gut, so dass die Mehrzahl der Deutschen, die sich mit der impressionistischen Schule beschäftigen, ihm womöglich einen untergeordneten Rang zuweisen und nicht wissen, was man hat, wenn man plötzlich ihnen das Urteil entgegenwirft, dass Renoir einer der Grössten des Kreises gewesen sei. Es geht mit Renoir wie es in der Schule von Fontainebleau mit Diaz ging. Auch von Diaz nimmt die Mehrzahl der Kunstfreunde an, dass er ein geringerer Maler gewesen sei als der Kreis seiner Genossen. Tatsächlich war Diaz unglaublich begabt — nur ungleich. Er war in der überwiegenden Mehrheit der Fälle ein sehr flüchtiger Maler, er malte indessen einzelne Landschaften, welche ebenso schön sind — vielleicht schöner und genialer — als Théodore Rousseausche. Ebenso hat Renoir, von dem es unzählige Bilder giebt, in denen er uns bis zum Ueberdruss dieselbe Geschichte und zwar in einer süsslichen Manier wiederholt, in den raren Stunden, in welchen der Genius bei ihm weilte und ihn in die Höhe riss, sowohl in der Landschaft wie namentlich im Figurenbild die Gabe der süssesten — nicht süsslichen — Poesie bekundet. Er ist der eigentliche Kolorist der Schule.

Das vornehmste von Renoirs drei in Wien ausgestellten Werken ist die „Ballettänzerin“.* Sie ist am unpersönlichsten. Sie ist uns fern, diese kleine Tänzerin, deren Gesicht durch nichts bewegt wird ausser durch das, was ihre Kunst angeht. Die sich drehende Figur ist von dem Köpfchen mit den veilchenblauen Augen und den dunklen starken Augenbrauen, bis zum Halse mit dem schwarzen Samtband,

* Abb. nebenstehend.



RENOIR, DIE BALLETTÄNZERIN, 1874

mit der Büste und dem fein modellierten Brustknochen, bis zur linken Hand mit dem Daumen am blauen Gürtel und zur rechten Hand, auf die ein schmales Armband fällt und die mit einer graziösen Geste am weissen Kleide ruht, bis zu den Seidentrikots der Beine, die von dem Licht der Rampe gestreift werden, und den rosa Atlasschuhen und den weissen Bändern mit der vollsten Meisterschaft dargestellt. Die Kunst Watteaus und auch die Kunst Goyas, wenn er weibliche Porträts durchbildete, ist in diesem Bilde Renoirs berührt. Die Gestalt, die wie mit Luft modelliert ist, zeigt das Fleisch lebendig und der Stoff des Röckchens zerflattert nach dem lichten Hintergrund zu in bemerkenswert schöner Weise. Ich glaube, dass das Bild eher gegenständlich, durch geringeren charme, als etwa durch Mangel an Vorzüglichkeit gegen Meisterwerke des 18. Jahrhunderts wie den „blue boy" zurücksteht.

Auf einem andern Boden befinden wir uns mit dem Bilde „die Theaterloge"*, das aus demselben Jahre stammt, 1874.

Hier hat die Malerei als solche so wenig wie auf dem Bilde der „Tänzerin" mit der Malerei des 19. Jahrhunderts zu tun. Es ist eine so dünne Malerei, dass man wahrnimmt, wie Renoir auf das Vorbild von älteren Meistern zurückgegriffen hat. Was in dem Bild in Bezug auf den Farbengeschmack aus dem französischen 18. Jahrhundert herausfällt, ist die Farbe der Rosen im Corsage. Diese Verbindung von sehr hellgrauen und schwarzen Tönen mit der besonderen Farbe der Rosen ist etwas vielleicht von Velazquez Angenommenes. Wesentlicher aber ist, dass die beiden in der Loge Dargestellten wirkliche Geschöpfe aus unserer Zeit sind.

Der Mann ist in feinen Halbtönen vor dem rötlich chokoladenfarbenen Hintergrund vollkommen schön gemalt und drückt nicht nur in den Nebensachen, den crêmeweissen Handschuhen und den breiten Manschetten, die die Begleitung der damaligen Mode sind, auch in seinem Typus vollständig die Epoche aus, ohne besonders aufzufallen. Nun aber müssen wir uns wieder zu der Dame zurückwenden.

In die Dame hat sich Renoir offenbar verliebt. Sie hat er mit Jünglingsaugen angesehen. Ihr Bild ist unbeschreiblich und, es scheint uns, unsterblich. Wie sie, die weissbehandschuhte Rechte auf die rotsamtene Rampe leicht aufgestützt, den herrlich gemalten Fächer im Schosse, in dem wunderbar behandelten Kleide dasitzt und ihre Augen uns ansehen, das lässt sich nicht ausdrücken. Das Weisse in ihren Augen ist bläulich. Ihre blauen Augen öffnen sich mit der reizendsten Schüchternheit und Zärtlichkeit. Es ist bei der Dame auch etwas Schüchternes in ihrer Haltung. Das ganze weibliche Sein ist aber in ihrem Blick. Eine Erinnerung an Gainsborough überkommt uns wahrlich. Man hätte den Wunsch, das Bild neben einem guten Gainsborough zu sehen, um die Aehnlichkeiten und Unterschiede nachzuprüfen; man fühlt, dass man, ohne solche Kontrolle durch den Anblick eines Meisterwerkes, in dem Enthusiasmus für Renoirs Bild leicht zu weit gehen könnte.

Es würden bei Renoir wahrscheinlich Schwächen gefunden werden, doch ist es möglich, dass Renoir mit dem sprechenden zärtlichen Blick dieser Augen neben einem Gainsborough nicht zu schlechte Figur macht. Und er ist uns näher; wir haben gut sagen: die malerische Anschauung Renoirs berührt sich wesentlich mit dem 18. Jahrhundert — er ist doch, wenn er Augen oder den Sonnenschein malt, ein Maler des 19. Jahrhunderts, ein Maler unserer Zeit. Den Reiz der Frau unserer Zeit, deren Zauber durch keine ferne Erscheinung, auch wenn sie grösser ist, ersetzt werden kann, bringt Renoir uns nahe.

Trotz einer unsoliden Zeichnung und Modellierung ist dieses Bild eine Leistung von Genialität. Die bräunlich umränderten Augen lassen das zarte Blau bis zur Täuschung hervortreten. Wir glauben bis in das Innere dieser Augen zu sehen; etwas Schwimmendes, Weiches ist in ihnen, ein Schimmer, ein Leben, ein weibliches Leben — wie konnte nur ein Maler so viel Wahrheit geben! Man

* Abb. nebenstehend.



RENOIR, DIE THEATERLOGE, 1874

findet Renoir viel besser als Greuze, reiner, weiblicher, zarter — und auch unendlich viel künstlerischer. Dem Gesicht hat er ein milchiges Weiss gegeben, auf den Wangen schimmert zart das Blut durch . . .

Und auch bei Gainsborough ist ja die Modellierung nicht immer tadellos!

❄

Das vollkommenste unter den drei schönen Bildern ist die Tänzerin. Das am meisten Unsicherheiten zeigende, aber auch kaptivierendste die Dame in der Theaterloge. Das Porträt der kleinen J. D. R.* steht zwischen beiden.

Schüchtern und nett, in die Schönheit eines sonnigen Maimorgens getaucht, steht das Kind vor seinem Maler, sich von einer hell-graugrünen Wand absetzend, die mit einem roten Blumenmuster geschmückt ist. Die Augen des Kindes blicken geradeaus, entweder den Maler an, oder an ihm vorbei seinen Kinderträumen nachsehend. Der Mund des Kindes

* Abb. Seite 164.



RENOIR, IN DER LAUBE



DEGAS, FRAUENKOPF

lächelt; es verschränkt die Hände in einander und steht gerade, die Füsse fast parallel neben einander gesetzt. Die Knöpfstiefelchen sind fast das Dunkelste auf dem Bilde, dessen Helligkeit sonst nur durch das braunblonde Haar und die ganz dunklen Augen unterbrochen wird. Ueber das lichte gestreifte Kleid fallen ausgezeichnet gesehene Reflexe, niedlich, fest und tüchtig treten unter dem langen Kleid die Beinchen hervor. Um den schmalen Kinderhals trägt die Kleine ein blaues Atlasband, im hochgekämmten Haar eine blaue Schleife, ein seegrünes Band trägt sie als Schärpe.

Dies Bild ist völlig aus der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts hervorgegangen; was es von ihr unterscheidet, ist etwas nicht allein in der Geste, auch in der Malerei Naiveres — und die Wahrheit in den Reflexen.

*

Von Renoir sieht man ferner ein Bild, junge Männer und Frauen, um einen Tisch

gruppiert, im Schatten einer Laube, mit Sonnenflecken. Dies Bild ist aber nur wie die etwas schwächere Wiederholung eines sehr schönen Bildes von Renoir in der Sammlung Caillebotte im Luxembourg.

Man sieht ferner von ihm eine ganz hübsche Landschaft, „Landungsplatz an der Seine“, die aber an seine schönsten Landschaften nicht entfernt heranreicht.

❦

Schwer ist es, von den drei Meisterwerken Renoirs zu Degas zu kommen und doch im Genuss zu bleiben. Dem naiven Renoir gegenüber ist Degas die kältere Verstandesnatur. In einem gewissen Sinne ist er ganz Nachdenken und Präzision, wo Renoir ganz Intuition ist. Von Degas sieht man in Wien einen Kopf aus seiner Jugendzeit,* ingeniös auf hellgrauem Hintergrunde gemalt, die Einfachheit selbst, von einer sich von Ingres ableitenden Meisterschaft bei koloristischerer Färbung. Dann einen psychisch belebteren Kopf, der einem Porträt der Schauspielerin Ellen Terry ähnlich sieht. Zwei Pastelle, „im Café-Concert“ (die Sängerin ist sehr geistreich im Ausdruck festgehalten, die Malerei tadellos)** und „das Ballet“***. Ein koloristisch interessantes Oelbild von Balleteusen in mattem Rot mit roten Blumen an den Schultern, vor einer gelblichen Wand†. Und endlich ein Pastell einer sich bewegenden Gruppe von drei Tänzerinnen, aus neuerer Zeit, von einer höchst meisterlichen Komposition, das in der Färbung etwas geradezu

* Abb. S. 185. ** Abb. S. 188. *** Abb. S. 187. † Abb. unten.



DEGAS, TÄNZERINNEN IN ROSA



DEGAS, DAS BALLET, PASTELL

Mächtiges hat, uns sehr packt und hinreisst. Die Töne sind auf den Pastellgrund in einander parallel laufenden Strichen wie gezeichnet aufgetragen; nicht in einander verrieben. Mit Grün hat Degas das Licht der Wangen modelliert; Grün sitzt auf Fleischtönen als Licht; mit gelblicherem Grün und hellem Blau ist der Fleischton der Arme gebrochen; mit Lila Halbschatten geschaffen. Ein starkfarbiges Blau mischt sich mit dem Grün der Kostüme. Man möchte sagen: hier findet man im Spiel, in der Freiheit das neoimpressionistische Verfahren angewendet.

❋

Unter den Sisleys der Ausstellung ist der schönste die „Herbststimmung"*; zwei Personen auf einem Hügel heben sich von silbriger Luft ab.

* Abb. Seite 179.

Man sagt silbrig — und wie konventionell ist dieser Ausdruck, wie unzulänglich, die *Wahrheit* dieser Stimmung wiederzugeben!

Das Bild ist ebenso schön komponiert wie gemalt, und ich sehe nicht, wann der Natur näher gekommen wäre. Traumhaft schön stehen die beiden Männer auf der Anhöhe, der eine in einem kurzen weissen Kittel, der andere in einem blauen Rock, im Gespräch, von Luft umfächelt. Von unten kommen Baumspitzen über den Hügel herüber. Das Bild ist von 1873.

Aus dem gleichen Jahr stammt eine Landschaft, deren Luft wie Seide ist*. Unter der Luft sieht man blühende Apfelbäume. Eine Dame in einer roten, durch die Atmosphäre im Ton gedämpften Blouse geht mit zwei

* Abb. Seite 176.



DEGAS, IM CAFÉ-CONCERT, PASTELL

Kindern übers Feld; in der Luft ist ein „Singen und Klingen“.

Von 1875 ist eine schöne Sommerlandschaft, „die Strasse nach Versailles“*. Von 1883 ein sonniger Garten hinter einer Kirche. In dem starken Licht wirkt der Schatten der Kirche, die sich vom blau leuchtenden Firmament absetzt, violett. Vorne, im Schatten eines weissen Schirms, dessen Inneres blau reflektiert, sitzt auf einem Klappstuhl eine junge lesende Dame.

Endlich von 1884 wieder ein Sisley ersten Ranges: ein Flussufer in weicher träger Stimmung. Sonnenschein auf dem Bilde mit kahlen Bäumen. Ein Nachen liegt ruhig angekettet am Ufer. Ueber den Vordergrund fallen dünne längliche Schlagschatten von nicht mehr im Bilde befindlichen Bäumen.

Vor dieser Selbstverständlichkeit an die Neo-Impressionisten denken! An ihre Methodik!

* Abb. unten.

✵

Pissarro ist vor allem mit einer wundervollen Winterlandschaft, „eingeschneites Dorf“*, dann mit einer Waldlichtung bei grauverhängter Luft, „auf der Strasse nach Grenelles“, einer etwas schwärzlichen Dorflandschaft aus Pontoise, und einer pariser Strasse an einem frostigen Tage, mit spärlichem Sonnenlicht und kalten, feinen, bunten Tönen vertreten.

✵

Von Cézanne sind sieben Bilder ausgestellt. Von Cézanne zu sprechen, fällt dem Kritiker schwer. Zola, Cézannes Freund seit seinem sechzehnten Jahre — ihm widmete er seine ersten Aufsätze über Malerei — nennt in

* Abb. Seite 190.



ALFRED SISLEY, DIE STRASSE NACH VERSAILLES 1875



CAMILLE PISSARRO, WINTERLANDSCHAFT

seiner Kritik Cézanne selber „unvollständig", er bezeichnet ihn als einen unvollständigen Maler. Ein Kreis von Kunstfreunden in Paris, der sich alljährlich verdichtet, nennt Cézanne den grössten lebenden Künstler, verehrt ihn wie eine Gottheit und vergleicht die Wirkung seiner Werke mit der eines Aufenthaltes in Bayreuth. Alle diese Stimmen klingen zusammen.

Der Eindruck, den auf uns seine Bilder hervorrufen, ist der von etwas Gewalttätigem, Urweltlichem, Cyklopischem. Man hat das Gefühl, als hätte ein Mensch, der fern von Malerei lebt, nicht mit Künstlern verkehrt, keine Pinsel kennt, nie ausser als Kind einmal in einem Museum war — damals aber von den Koloristen überwältigt wurde — plötzlich Farbe in die Hand bekommen, Genie in sich gefühlt und Farbe auf Leinwänden geknetet. Ein Mystiker, jawohl. Und kann wahnsinnig gefunden werden, jawohl. Und kann einzig u. s. w. gefunden werden, auch das begreift man. Vor seinen Figurenbildern sagt mancher: es sind Urgestalten, Wesen, die sich einprägen wie die Vorstellung von Gestalten aus den Komödien des Shakespeare. Andere finden sie närrisch. Alles das begreift man. Dieser Mensch hat selbst — wenn das Wort nicht zu profan im Zusammenhange mit Cézanne klingt — Geschmack. Den zeigt er in seinen koloristisch wundervollen Stillleben. Womit könnte man diese vergleichen, damit ein Leser, der nie eins sah, eine Vorstellung von ihnen bekommt? Nur *einen* Maler von Stillleben in modernen Zeiten weiss ich, der solche Urweltempfindungen annähernd mit Stillleben zu erzeugen weiss: Millet. Millets Stillleben haben ihr Grandioses aber nur in der Form. Was ihre Färbung betrifft, so ist diese auf Braun und Grau zurückgestimmt; Cézannes Stillleben sind ebenso grossartig wie diejenigen Millets und überragen sie dabei, denn sie sind farbig. Alle Urweltspracht seiner Farbe findet auf ihnen Verwendung. Seine schönsten Stillleben haben eine Wirkung, als wenn eine goldene Nachmittagssonne ihren Schimmer über die aufgeworfene Erde eines Ackers breitet. Die Materie dieser Bilder ist sehr schön, ihre *Farbe.*

✡

Gauguin ist ein französischer Maler, der aus Freude an dem Leben der Farbe auf Tahiti lebt. Seine Ansicht eines dortigen Dorfes hat etwas Angenehmes. Man denkt an einen Delacroix, der nicht zeichnen kann und Eingeborenenhütten und tropische Bäume bei etwas dumpferem Kolorit malt.

Gauguins „Stillleben" erinnert zu sehr an Cézanne, als dass man ihm eine eigene Bedeutung geben könnte. Im Gegensatz zu den Stillleben Cézannes ist es etwas verblasen; trotz



CÉZANNE, FASTNACHT

des Verblasenen und Flachen aber sehr angenehm.

*

Van Gogh ist manchmal mit Cézanne in Parallele gestellt worden. Cézannes Malen ist indes Vereinfachung, van Goghs Malen Kolorit.

Sein wahrstes Bild in der Ausstellung scheint mir die „Allee“ zu sein, ein breiter Weg unter grünen Bäumen, an denen rote Blüten hängen. Unter den Bäumen sitzen sich kräftig in der Silhouette abhebende Menschen; auf dem hellen Wege geht eine Dame mit einem roten japanischen Sonnenschirm mit zwei Kindern an der Hand. Ein blauer Himmel (der an das „Schwarz“ des Vater Homer denken lässt) wölbt sich über dieser südlichen, wohl in die Gegend von Arles zu setzenden Landschaft.

Die, nicht wahrste, aber bedeutendste Landschaft van Goghs auf dieser Ausstellung ist die, auf der ein Hügel mit einer sich von uns fort rundende Reihe von Aeckern dargestellt worden ist*. Es ist ein Milletsches Problem, Millet hat zu wiederholten Malen in seinen Zeichnungen, Pastellen und Oelbildern das Motiv verwendet. In dem Sinn, den üppigen Glanz der im Licht liegenden Felder wiederzugeben, hat Millet van Gogh nicht inspiriert. Das Berauschtsein durch die Farbenglut kam bei Millet nicht vor; ihn reizte in der Darstellung der Felder das Lineare oder das Stimmungsvolle, doch nicht die Ueppigkeit. Van Gogh hat den Lichtglanz hier versucht,

* Abb. nebenstehend.



CÉZANNE, STILLLEBEN



VINCENT VAN GOGH, ÄCKER

wenn auch nicht wiedererreicht. Sein Bild mutet mehr wie eine Phantasie an. Es ist in der Farbe Palettenkunst, weil Mittelgrund, Ferne und Luft dekorativ gestimmt sind (die Luft erscheint zuerst wie die Luft auf Makarts „Sommernachtstraum" gefärbt, grün!). Der Vordergrund zeigt manche schönen und wahren Töne. Allmählich gewöhnt sich das Auge, und fühlt sich bald in der Notwendigkeit, den Namen Hans Makart wieder zurückzuziehen. Bei vieler Bewunderung im Einzelnen denkt man dennoch, dass dies ein Bild ist, das oft zu sehen ermüden würde.

Eine Arbeit, von der wir glauben, dass in ihr schon die Anzeichen der Verrücktheit wahrzunehmen sind (van Gogh tötete sich im Irrwahn), ist das Landschaftsbild dieses Künstlers, auf welchem man sieht, dass die Baumenden wie Flammen emporzüngeln. Der Himmel ist in einen entsprechenden, übrigens sehr schönen Ton getaucht. Auf der Wiese vorn gehen zwei Personen: ein junger Mensch, der einem Weibe, das den Kopf beugt, in leidenschaftlicher Geste von seiner Liebe spricht.

✻

Mit der Impressionistenanschauung haben die Bilder van Goghs nicht allzuvieles zu thun: an van Goghs Bildern fühlt man Farbe — die Farben der impressionistischen Maler hingegen werden gleichsam durch ihre Richtigkeit aufgehoben und liegen über den Dingen wie ein Hauch.

✻

Hat Puvis de Chavannes mit den Impressionisten zu thun? Sicherlich nicht unmittelbar; wohl aber doch in einer gewissen Weise, wenn man die landschaftlichen Hintergründe seiner dekorativen Bilder betrachtet. Auf der in Wien ausgestellten Studie zu dem Bilde des Winters im Rathause von Paris sieht man eine sehr schöne Landschaft, mit rötlicher Luft, von der sich sehr weich die Baumstämme mit ihren Aesten absetzen. Es ist keine intime Naturbeobachtung in diesem Bilde, die es denen der Impressionisten in diesem Punkte ebenbürtig machen könnte, nur eine Phantasie über eine Winterlandschaft tritt einem entgegen, oder ein Winterbild, aus der Erinnerung gesehen.

Bei dem Bild des Dichters mit der Muse* — Gustave Moreau in allen Ehren, aber etwas so Unmittelbares hat Moreau, der so häufig Poeten und Musen malte, nicht geschaffen — zeigt die Landschaft einen Baumhintergrund, ein Citronengebüsch und die ferne Fläche des Meeres.

* Abb. Seite 194.

✻

In eigener Weise hat ein jüngerer Maler die dekorativen Tendenzen von Puvis mit einer lebhafteren Auffassung der Natur vereinigt: Maurice Denis.

Was Maurice Denis in seinen Bildern eigentlich erreicht, ist durch die Reproduktion in Schwarz und Weiss auch kaum anzudeuten. Was er malt, sind sozusagen Fresken für den Hausgebrauch. Wir sehen eine Stadt in der Nacht. Gelblich weisse Mauern mit braunroten Dächern steigen auf. Braungefärbte Hügel folgen, auf dem Gipfel mit weissen Gebäuden gekrönt. In der mattblauen Luft schweben drei oder vier grosse gelbe Sterne. Schlanke Pinien rahmen die Scene ein. Oder man sieht eine Morgenbrise. An einem blauen Wasser ein schöner Spaziergang. Zwischen den Bäumen breite Lücken, durch die man auf den blauen Fluss hinausblickt. Die regelmässigen Wellen zeichnen sich mit gelbrosigen Lichtern deutlich ab. An den Baumstämmen vorne huscht die Sonne hin.



PUVIS DE CHAVANNES, DER DICHTER



MAURICE DENIS, BADENDE FRAUEN

Unter einem kleinen und magern Baum hat sich eine Frau niedergelassen und neigt ihr Profil einem auf einem Kissen ruhenden Kinde zu. Andere Frauen sehen zu; Engel stehen vorne links; schwarzgekleidete Frauen mit Kindern sieht man; eine sonnige gelbliche Landschaft dehnt sich jenseits des Flusses unter einer blauen Luft aus.

Ein anderes Bild zeigt einen Seestrand*. Smaragdfarbene Töne in der Flut. Bräunliche Felsen tauchen auf. Vorne haben sich, vom Sonnenlicht gestreift, Frauen und Kinder versammelt. Eine Frau liegt am Strande und lässt die Sonnenstrahlen wohlig über sich hingleiten. Weisse Wellen spritzen an den Felsen auf. Eine Frau, mit einer kronenartigen Haube geschmückt, zieht ihrem Kinde, das gebadet hat, das Hemdchen über. Eine andere Frau, in einem blassgrünlichen Gewande, hebt ihren Jungen in die Höhe.

Denis' Bilder sind wie durch einen Flor gesehene Lebensträume. Er ist in Vielem ein litterarischer Maler, doch die Grundstimmungen gehen aus einem feinen Natureindruck hervor.

* Abb. oben.

✲

Ueber Odilon Redon, der ebenfalls in Wien ausgestellt hat, werden wir einen wundervollen Aufsatz eines Meisters der Kunstkritik veröffentlichen; an dieser Stelle wollen wir darum nicht über ihn sprechen, wir würden uns schämen müssen.

✲

Ein intimer Künstler in der unmittelbaren Nachfolge der Impressionisten ist Vuillard. Er malt namentlich äusserst geschmackvolle Interieurs: eine Dame in einem violetten Hauskleide vor einem in Mahagoni eingefassten Spiegel. Oder in einem Zimmer mit blau und weiss geschnörkelten Wänden* sieht man ein breites Fenster nach einem grün-

* Abb. Seite 197.



VUILLARD, IM SALON



VUILLARD, INTERIEUR

schimmernden Garten zu geöffnet. Am gegen das Licht gesehenen Tische sitzen zwei Mädchengestalten; vorne befindet sich ein grosser Tisch mit einer mattgrünen Decke. Das reflektierte Blauweiss der Wandbekleidung, durch eingerahmte Photographien und Kartons unterbrochen, und die Baumlandschaft des Gartens, die ihren schimmernden Ton unter der rötlichen Einfassung des Fensters hereinsendet, machen eine entzückende Harmonie aus. Man sieht auch von Vuillard ein Künstlerinterieur* bei Abendlicht. Petroleumlampen mit gelben Schirmen stehen hier auf dem Flügel, dort auf einem Tische, an dem eine Frau sitzt. Es ist eine Stimmung voller Behagen; an den Wänden schimmert es von freundlichen, etwas japanisierenden Stoffen; an den Flügel gelehnt sitzt einer und liest in einer neuen Broschüre; in der Mitte sitzt jemand im Schaukelstuhl und thut nichts. — Das, was die dänischen Petroleumlampenmaler wollten und so oft nicht malerisch ausdrückten, ist hier in vollendetem Glanz zum Ausdruck gekommen.

Das Bild von Vuillard, das uns am besten gefallen hat, entzieht sich der Wiedergabe. Es wirkt in Farbe, man *kann* es nicht wiedergeben. Das Bild zeigt eine Scene im Garten, bei Mondschein. Ein heller Gartenweg; ein graues Gebüsch im Hintergrund; einige weisse Flecke schimmern in den Schatten werfenden Büschen.

Vuillard ist im Impressionismus ein Kleinmeister von hoher Kultur.

⁂

Roussels Landschaften sind wesentlich Landschaftsandeutungen. In einer tropisch blühenden zeigt er eine heroische Gruppe; in einer

* Abb. nebenstehend.

anderen, frühlingsmässigen, sich balgende Putten; in anderen giebt er nichts als die rein landschaftlichen Andeutungen, sehr fein — einer der nervösesten Schilderer, die wir haben. Ein Uferbild gefiel mir besonders; mit dunklen Büschen jenseits der Wiese, dahinter das Wasser in bläulicherem Grün mit Segeln darauf. Verhängter Himmel mit einem hellen Fleck, aus dem Licht dringt. Eines seiner Pastelle zeigt auf dunkelgrauem Grund einen weiblichen Akt von hinten gesehen, im Licht mit gelblichem Krayon modelliert. Hinter den Akt ist ein Haus gezeichnet, darüber in feurig blauen Strichen die Atmosphäre angedeutet. Eine Stimmung, die an Whistler anklingt.

✲

Wenig Gefallen finde ich an den Bonnardschen Skizzen, sie lassen mich ganz gleichgültig. Es mag sein, dass er in Wien nicht gut vertreten ist. Sonst begriffe ich nicht, was man überhaupt an ihm findet.

✲

Grässlich ist mir Vallotton, wenn er malt. Er bedient sich giftiger Farben und manchmal eines Grimassierens wie es der Maler der roten Kardinäle hatte, Vibert. Seine Landschaften sind das Unerfreulichste, was ich mir denken kann — für Karikaturen auf die Landschaft fehlt mir das Organ. Vor giftig grünen Seen sitzen Damen. Der gelbe Sonnenschirm der einen hebt sich von der grünen Flut ab. Oder in einem Garten bei einer grünen Gartenbank an einem Tisch mit rotkarierter Decke sitzen zwei unschöne Frauen;* eine Weinflasche leuchtet, dunkle, geheimnisvolle Büsche erheben sich, über dem Ganzen ist eine tiefblaue Luft mit weissen Wolken. Ein Interieur zeigt eine Familie beim Abendessen, talentvoll dargestellt, aber mit zu schwarzen Schatten. Vallottons in Wien ausgestellte gemalte Porträts sind trübe Karikaturen: Verlaine sowohl, der wie ein Kalmück aussieht, wie Victor Hugo, der wie ein alter dicker Mann mit Zahnschmerzen aussieht. Das Befreiende des genialen Humors fehlt.

✲

Von Liebermann ist ein ausgezeichnetes älteres Bild ausgestellt, eine junge Bäuerin, die Wäsche auf einem Rasen ausbreitet. Die Scene geht unter einem milden Lichte, das zwischen Bäumen einfällt, vor sich. Von rechts her streckt ein grosser Baum seine Aeste

* Abb. unten.



FELIX VALLOTTON, NACHMITTAG



MAX LIEBERMANN, BLEICHE



MAX SLEVOGT, AM CHIEMSEE

ins Bild herein; Hühner picken. Im Hintergrund ist ein Haus. Links neigt sich die junge Bäuerin, eine alte, tiefer gebückt, ist mit der Wäsche beschäftigt. Im durchsichtigen grünen Hintergrund sehen wir etwas Blau, einige Bäuerinnen mit weissen Hauben, eine weidende schwarzweisse Kuh, ein an einem Bäumchen sitzendes Mädchen mit roter Schürze beim Stricken. Rötlichgrau scheint das Haus rechts hinter den Bäumen hervor. Die dominierenden Töne des Bildes sind das matte Weiss der auf der Wiese liegenden Wäschestücke, ein dunkler Trog vorne und die Bäume mit durchscheinender Luft. In diesem Bild ist eine von allem Genrebildlichen entblösste Liebenswürdigkeit, die durch nichts als durch das reizend Malerische der Scenerie kommt.

❊

Slevogt zeigt eine Scene am Chiemsee.* Blaues Wasser, blaue Luft, einzelne weisse Flecke tauchen auf, am grünen Ufer liegen Holzstämme aufgeschichtet. Ein in der atmosphärischen Stimmung feines Bild, das Reiz und Frische hat.

❊

Dass Besnards grosses Bild der Pferde am Strand wieder aufgetaucht und in die wiener Impressionistenausstellung gekommen ist, freut mich insofern, als ich glaube, dass die anfängliche Sympathie für dieses Bild einem allgemeinen Uebelwollen gewichen ist. Man wird sich gewiss mit der Zeit immer mehr darüber klar werden, dass Besnard, zwar ein hochbegabter Mann, aber ein ganz äusserlicher Künstler ist.

* Abb. oben.

❊



TOULOUSE-LAUTREC, BRUSTBILD

Toulouse-Lautrec ist als Maler vertreten. Er ist als Maler auch noch ein Zeichner. Wahr zum Erschrecken im zeichnerischen Teil, unterstützt er nur farbig die Zeichnung, statt sie ganz zum Bilde auszubauen. Es giebt Zeichnungen, die von vornherein nicht Zeichnung sondern Malerei sind: ebenso giebt es Bilder, die Zeichnung bleiben. Der Unterschied zwischen einem Gemälde von Toulouse-Lautrec und dem Gemälde eines *Malers* entspricht etwa dem Eindruck, den wir von der geistreichen Linienwirkung einer Yvette Guilbert im Vergleich zu der runden Wirkung einer thatsächlich dargebotenen Theater-



TOULOUSE-LAUTREC, STUDIE

erscheinung erhalten. Durch die Schärfe der Linien, durch ihre zusammenfassende Kraft wird uns ein Bild übermittelt, das an Intensität möglicherweise noch über das Leben hinausgeht — das aber das Leben nicht ist. In diesem Sinne unterscheidet sich eine Malerei von Lautrec von einer Malerei von Degas. Degas giebt, auch wenn er nur zeichnet, Anschauung, Lautrec, wenn er auch malt, Vorstellung, „Griffelkunst", Abgekürztes.

Nachdem man dies vorausgeschickt, nachdem man mitgeteilt hat, dass die Malerei von Toulouse-Lautrec nicht ganz wirklich ist, muss man sie überaus rühmen.

❋

Forain ist ebenfalls kein Maler, wenn er malt. Er ist aber als Maler, wie man in Wien sieht, nur unbedeutend.

❋

Berthe Morizot ist ein frauenhafter Manet, weich, bläulich zart. Das in Wien befindliche Bild* vertritt sie nicht gut, abgesehen davon, dass rechte Hand und linke Hand in ihm verwechselt sind.

❋

Von den Neo-Impressionisten sind Seurat und Rysselberghe ausgestellt. Rysselberghe wollte an einem Seestrande weissgekleidete Damen darstellen, deren Kleider im Winde wehen, sodass die Gestalten wie schreitende Statuen wirken sollten. Eine im Einzelnen geschickte Leistung. Oede wird uns Rysselberghe in einem Bilde mit Fischerböten, langweilig, unmalerisch, bunt und kleinlich in einer an farbige Kupferstiche des vorigen Jahrhunderts erinnernden Scene von wettrennenden Jockeys, mit den Tribünen in der Ferne, die unter wolkiger Luft liegen.

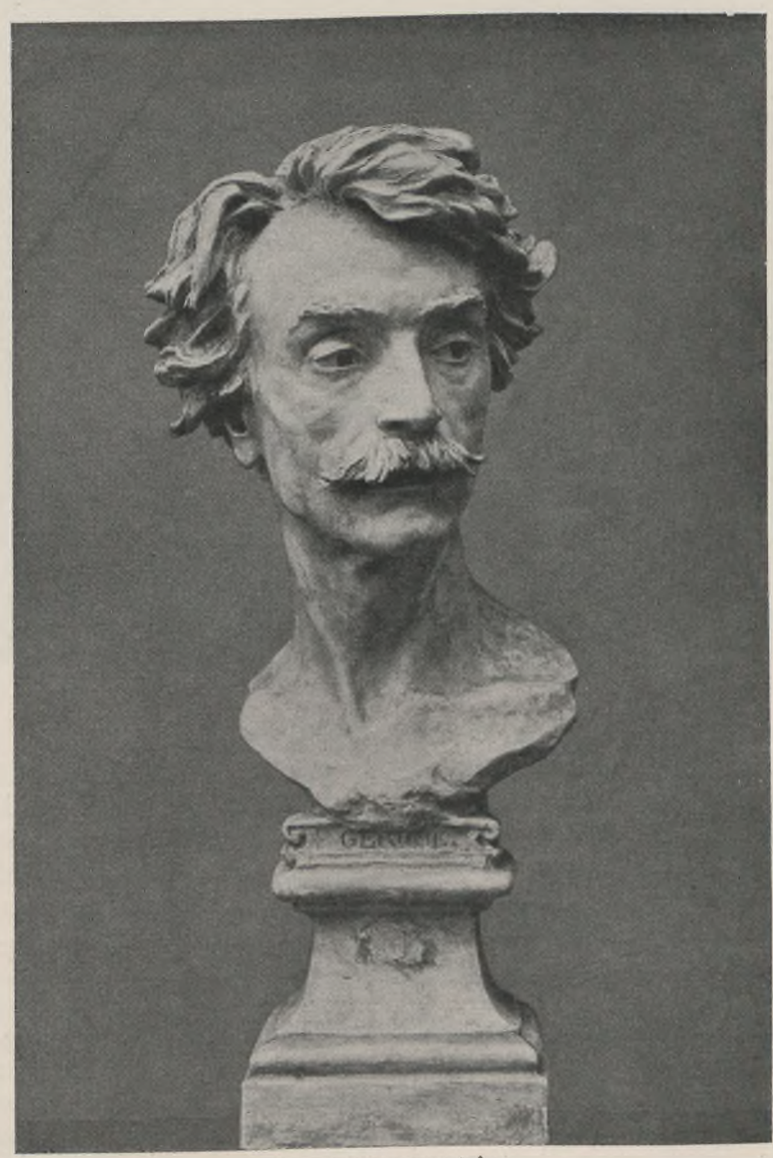
Seurat war der Begründer des Neo-Impressionismus. Er lässt es nicht damit genug sein, seine Leinwand auf dem Bilde des Kanals von

* Abb. Seite 233.

Grävelingen mit hellen Farbkörpern von oben bis unten zu betupfen, so dass man über die Geduld des Künstlers erstaunen muss — er betupft selbst den Rahmen mit einem Gewebe von Blau, in das er gelbgrüne Töne bringt, und er bringt die Farben, die er auf seinen Rahmen gesetzt hat, nochmals innerhalb desselben in einer das Bild umziehenden Linie an.

Dass sich das Stück Luft, Kanallandschaft und Meer einigermassen hell und leuchtend von dieser dunkelblaugrünen Umgebung abhebt, kann nicht in Erstaunen setzen. Es würde eher erstaunlich sein, wenn diese Wirkung nicht erzielt würde. Was ist aber erreicht?

Nicht in geringerem Masse öde ist das Bild des Leuchtturms von Honfleur, ein Gemälde, das von einem hellgraublau getupften Holzrahmen umfasst ist. Man wird sich darüber einig, dass die einigermassen plastische Wirkung der vorgeführten Gegenstände noch mehr als durch den einfassenden mit gewissen



J BAPT. CARPEAUX, GÉRÔME



J. B. CARPEAUX, MME. LA MARQUISE DE LAVALETTE

Farben bemalten Rahmen durch sehr und zu scharf herausgehobene Einzelheiten auf den Bildern selbst erzeugt wird: durch die Vorführung eines fast in Dunkellila dargestellten Holzgestelles auf der hellen Düne des einen Bildes; durch einen gleichfalls starkdunklen Laternenpfahl und einige tiefbraunrötliche grosse Anker auf dem andern Bilde: Kunstgriffe und kein Ende!

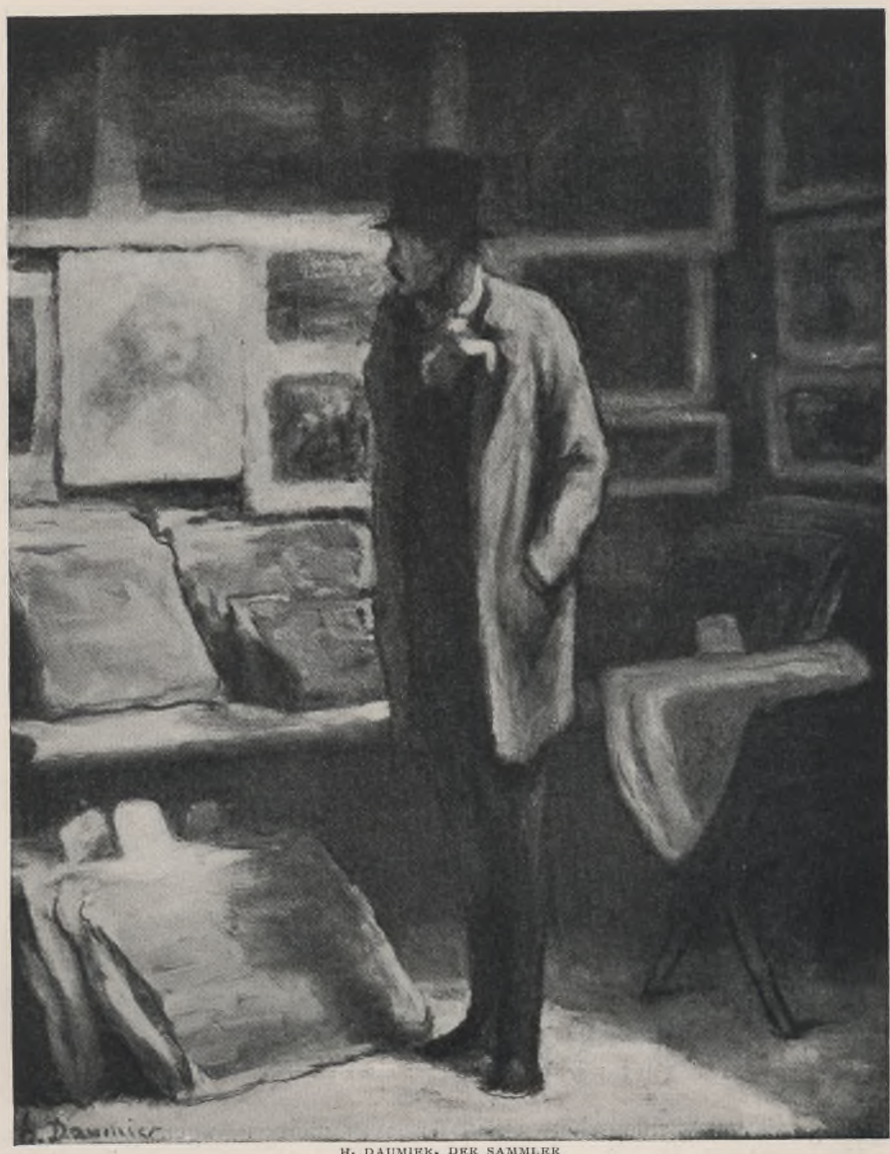
Fast harmlos mutet uns das dritte Bild Seurats an: „Sonntag an der Grande Jatte", in welchem angenehme, helle, rote Töne in warmem Grün auftauchen. Vorne ist blaugrauer Schatten, durch warme braune und rötliche Töne unterbrochen — es ist ein Bild, das man sich gefallen lassen kann, zumal weil es als Skizze wirkt und nicht die erdrückend gleichmässige Handarbeit der anderen beiden Bilder aufweist. Es zeigt ein Sichgehen lassen und abwechslungsreichere und gefühltere Töne. Es ist ein Mittelding zwischen der Farbenwelt der Impressionisten — speziell Renoirs — und dem neo-impressionistischen, mathematischen System (mag auch wohl früher entstanden sein als die beiden anderen, „voll und ganz" neo-impressionistischen Bilder). Für das neo-impressionistische Stilisieren zeugen auf dem Bilde der Grande Jatte



J. B. CARPEAUX, BÜSTE DES HERRN BEAUVOIS

die wagrecht gewählten Schlagschatten auf der hellen Wiese. In den vorderen Figuren des Bildes ist ebenfalls etwas Formelhaftes erstrebt. In der Ferne sind die Figuren nicht minder steif, ein wohlthätiger Luftschleier macht nur ihre geraden Linien undeutlicher.

Verlassen wir diese Kunst der Theoretiker. Sie sind sehr glücklich darüber, ein Verfahren entdeckt oder ausgebildet zu haben, mit dem sie, anstatt auf der Leinwand die Farben zu mischen, sie erst in den Augen des Beschauers zusammenfliessen lassen wollen. Ich gebe zu, dass ich es ruhig abwarten kann, die Farben erst in meinen Augen zusammenkommen zu lassen, noch mehr, dass den Neo-Impressionisten dieses Malverfahren *vollständig gelingt*. Sie sprechen aber viel zu viel von ihrem Malverfahren; das ist gar keine welterschütternde Angelegenheit, ein neues Malverfahren. Der Neo-Impressionismus mag ein recht gutes Malverfahren haben: So lange er aber noch kein Genie aufweist, steht es ihm nicht an, sich als den Nachfolger von Manet, Monet u. s. w. zu geberden. Selbst aber, was seine Technik anlangt, machen sich Bedenken laut. Es steht zu fürchten, dass der Maler, der sie anwendet, bei dieser Forderung des in gleich-



H. DAUMIER, DER SAMMLER

mässigen Abständen erfolgen sollenden Hinsetzens von Farbentüpfchen den unmittelbaren naiven Ausdruck verliert. Auch sehen die neo-impressionistischen Bilder, so weit sie uns zu Gesicht kamen, vor allen Dingen wie Erzeugnisse der Geduld aus. Diese Technik ist trotz ihrer Vorzüge eine gefährliche Geduldprobe. Auch giebt es schon Strikende gegen diese Technik, Künstler, die sie rühmen, doch nicht mehr anwenden. Van de Velde, der ein begeisterter Anhänger des Neo-Impressionismus ist, sagte uns, dass er in der letzten Zeit seines Malens — Pastell gemalt habe.

*

Es giebt auch eine, wenn auch kleine Abteilung in der wiener Ausstellung, die der „Entwicklung des Impressionismus in der Plastik“ gewidmet ist. Carpeaux spielt in ihr eine wundervolle Rolle. Fabelhaft schön und vornehm ist seine Büste der Marquise de Lavalette, fein malerisch sein Kopf von Gérôme, und die Bronze, die einen Chinesen

darstellt, ist etwas Ausserordentliches an Schwung und Schönheit. Rodin, der der einzige Meister der Gegenwart ist, der den Impressionisten so gross wie sie selber als Bildhauer gegenübersteht, ist in Wien diesmal nicht mit solchen Werken vertreten, die seine Kunst ganz und gar zum Ausdruck bringen.

Mit Mitleid sieht man die Werke von Rosso an, dem Italiener, der, nachdem er als ein trivialer Bildhauer in „italienischem" Stil begonnen hatte, in sich den Drang zu neuer und hoher Kunst verspürte, sehr grosse Begabung hat und ins Unausführbare will.

❊

Die Veranstalter der Ausstellung haben auch alte Kunst, die der neuen Schule im Sehen voranging und mit ihr im Zusammenhang steht, mit der modernen Ausstellung vereinigt. Neben schönen Farbenholzschnitten der Japaner zeigen sie eine kleine Sammlung älterer Meister, zu denen Monticelli, Daumier und Delacroix zurückleiten. Unter den alten Meistern fallen namentlich die schönen Bilder Goyas', Vermeers (Sammlung Czernin) und Tintorettos auf. Doch lässt diese Abteilung der Ausstellung im Gegensatz zu allen übrigen, die wunderbar sind, etwas zu wünschen: manche ältere Meister, von denen es am Platze gewesen sein würde, dass sie vertreten wären, sind nicht da und von den Bildern, welche vorhanden sind, hat ein gewisser Teil keine engen Berührungspunkte mit der gegenwärtigen Kunst. Eine Photographiensammlung ergänzt die ältere Abteilung in vortrefflicher Weise. Mit besonderem Interesse sahen wir aber eine Zahl von Radierungen Goyas an, die aus wiener Privatbesitz der Ausstellung geliehen sind und eine Schönheit der Drucke zeigen wie wir sie auch in der Bibliothek von Madrid nicht fanden. H.



GOYA, SPANISCHES STIERGEFECHT

MANET

VON

EMILE ZOLA*

EDOUARD Manet ist mittelgross, eher klein als gross. Sein Haar und Bart sind blass kastanienbraun, die Augen, dicht bei einander und tief, haben jugendliches Leben und Feuer. Der Mund ist charakteristisch dünn, beweglich, etwas spöttisch in den Mundwinkeln. Das ganze Gesicht von einer feinen, intelligenten Unregelmässigkeit zeigt Biegsamkeit, Kühnheit, Verachtung des Banalen und der Dummheit. Wenn wir vom Gesicht zum Wesen kommen, so finden wir in Manet einen Menschen von einer ausgesuchten Liebenswürdigkeit, sehr höflich, von vornehmen Alluren und sympathischem Eindruck.

Der Künstler hat mir eingestanden, dass er leidenschaftlich gern in die Gesellschaft geht und eine geheime Wollust bei der parfümierten und leuchtenden Zartheit der Soiréen empfindet. In die Gesellschaft treibt ihn ohne Zweifel seine Liebe für breite und lebhafte Farbströme, aber es ist in seinem Inneren auch ein angeborenes Bedürfnis nach Vornehmheit und Eleganz, und dieses mache ich mich anheischig, ebenfalls in seinen Werken zu finden.

So ist also sein Leben. Er arbeitet hartnäckig und die Zahl seiner Bilder ist schon beträchtlich. Er malt, ohne entmutigt zu werden, ohne müde zu werden, und schreitet geradeaus, seiner Natur gehorsam. Nach der Arbeit geniesst er die ruhigen Freuden des modernen Bürgers, geht in Gesellschaften und führt das Leben eines Jeden, nur mit dem Unterschiede, dass er vielleicht *noch* friedlicher und *noch* besser erzogen ist, als die Andern.

Was mich in Manets Bildern zuerst frappiert, ist eine sehr zarte Richtigkeit in den Beziehungen der Töne unter einander. Früchte sind auf eine Tafel gesetzt und heben sich von einem grauen Hintergrunde ab. Es gibt unter den Früchten, je nachdem sie mehr oder minder nahe sind, Farbenwerte, die eine ganze Tonleiter bilden. Wenn ihr von einer Note ausgeht, die heller als die wirkliche Note ist, müsst ihr einer Leiter folgen, die immer heller bleibt. Und umgekehrt muss es sein, wenn ihr von einer dunkleren Note ausgeht. Das ist, was man, glaube ich, das Gesetz der Valeurs nennt. Ich kenne in der modernen Schule niemanden ausser Corot, Courbet und Edouard Manet, die ständig diesem Gesetze gefolgt sind, wenn sie Figuren malen. Die Werke gewinnen dabei eine seltsame Reinlichkeit, eine grosse Wahrheit und einen grossen Reiz.

Edouard Manet geht gewöhnlich von einer Note aus, die heller als die in der Wirklichkeit existierende Note ist. Seine Malereien sind blond und leuchtend, von einer soliden Bleichheit. Das Licht fällt weiss und breit auf die Gegenstände und beleuchtet sie auf eine sanfte Art. Es gibt da nicht den geringsten erzwungenen Effekt. Die Personen und die Landschaften baden sich in einer heiteren Klarheit, welche das Bild völlig erfüllt.

Was mich danach frappiert, ist die notwendige Folge der genauen Beobachtung des Gesetzes von den Werten. Der Künstler lässt sich irgend einem Gegenstand gegenüber durch seine Augen leiten, die diesen Gegenstand in breiten Tinten bemerken, welche gegenseitig Einfluss auf einander nehmen. Ein

* Im Jahre 1866 schrieb Zola Salonberichte für das „Evénement". Die Aufsätze, mit denen er der erste war, der von Manet begeisterte Darstellungen brachte, erregten allgemeines Aufsehen, doch wurde von den Abonnenten der Herausgeber der Zeitung gezwungen, opportunistisch zu sein und durch einen zweiten milden „Salon"beurteiler die Schärfe des Urteils von Zola auszugleichen. Zola hat seine Aufsätze über den Salon von 1866 mit einer Manetstudie vereint, die er im Jahre 1867 schrieb und in dem Bande „mes Haines" veröffentlicht. An Arbeiten über Malerei gibt es von ihm noch einen Salonbericht, den er dreissig Jahre nach seinem ersten Auftreten, im Jahre 1896 verfasste. Der Band, der die Aufsätze vereinigt, erscheint unter dem Titel „Malerei" in diesen Tagen.

Kopf gegen eine Mauer ist nur noch ein mehr oder minder weisser Fleck auf einem mehr oder minder grauen Hintergrund; und das Kleid, an das Gesicht herangesetzt, zum Beispiel ein mehr oder minder blauer Fleck neben dem mehr oder minder weissen Flecke. Daher eine grosse Einfachheit, fast gar keine Details, eine Gesamtheit von richtigen und zarten Flecken, die in einigen Schritten Entfernung dem Bilde ein ergreifendes Relief geben. Ich lege auf diesen Charakter der Werke von Edouard Manet Nachdruck, denn er herrscht in ihnen und macht sie zu dem, was sie sind. Die ganze Persönlichkeit des Künstlers besteht aus der Art, in der sein Auge gebildet ist: er sieht blond und in Massen.

Was mich in dritter Linie frappiert, ist eine etwas trockene, jedoch reizvolle Grazie. Man verstehe mich richtig: ich spreche nicht von der rosa und weissen Grazie, die die Prozellanköpfe der Puppen haben, sondern von einer durchdringenden und wahrhaft menschlichen Grazie. Edouard Manet ist ein Weltmann und in seinen Bildern sind gewisse auserlesene Linien, gewisse schlanke hübsche Haltungen, die von seiner Liebe für die Eleganzen des Salons zeugen. Das ist das Element des Unbewussten, die Natur des Malers.

Nach der Zergliederung die Zusammenfassung. Nehmen wir gleichviel welches der Bilder Manets und suchen nichts anderes, als was es enthält: beleuchtete Gegenstände, wirkliche Geschöpfe. Der Gesamtanblick ist, wie ich es gesagt habe, leuchtend blond. In dem ausgebreiteten Licht sind die Gesichter in breiten Fleischflächen behandelt, die Lippen werden einfache Striche, alles vereinfacht sich und hebt sich vom Hintergrunde in machtvollen Massen ab. Die Richtigkeit der Töne stellt die Pläne fest, erfüllt das Bild mit Luft, gibt jedem Gegenstande Kraft. Man hat, um sich über Manet lustig zu machen, behauptet, dass seine Bilder an die Bilderbögen von Epinal erinnern; sehr viel Wahrheit liegt in diesem Spott, der ein Lob ist. Dort auf den Bilderbögen und hier auf den Bildern sind die Verfahren die gleichen, die Tinten sind schichtweise angewendet, mit dem einzigen Unterschiede, dass die Arbeiter der Bilderbögenfabrik die Töne rein brauchen, ohne sich um die Werte zu kümmern, Edouard Manet die Töne jedoch vervielfacht und sie in die richtigen Beziehungen bringt. Es würde eher am Platze sein, Manets vereinfachte Malerei mit den japanischen Farbenholzschnitten zu vergleichen, die ihnen durch ihre seltsame Eleganz wie durch ihre prachtvolle Fleckenverteilung ähnlich sind.

Der erste Eindruck, den ein Bild von Edouard Manet hervorbringt, ist ein wenig hart. Man ist nicht daran gewöhnt, so einfache noch auch so aufrichtige Uebersetzungen der Wirklichkeit zu sehen. Dann gibt es, wie ich gesagt habe, einige elegante Schroffheiten, die überraschend wirken. Das Auge bemerkt zuerst nur breit geschichtete Tinten. Bald zeichnen die Objekte sich und stellen sich an ihre Plätze. Am Ende einiger Augenblicke erscheint das Ganze, kraftvoll, und man empfindet einen wirklichen Reiz, indem man diese helle und gewichtige Malerei betrachtet, die die Natur mit einer sanften Brutalität, wenn ich mich so ausdrücken darf, wiedergibt. Wenn man sich dem Bilde nähert, sieht man, dass die Behandlung mehr delikat als schroff ist. Der Künstler benutzt nur den Pinsel (nicht den Spachtel) und bedient sich seiner sehr vorsichtig. Er gibt keine Farbenanhäufungen, sondern eine einfache Schicht. Dieser Wagehals, über den man sich lustig macht, hat eine Technik, die sehr vorsichtig ist, und wenn seine Werke einen besonderen Anblick gewähren, so verdanken sie das nur der persönlichen Art, in der Manet die Objekte sieht und übersetzt.

Wenn man mich prüfte, wenn man an mich die Frage stellte, welche neue Sprache Edouard Manet spräche, so würde ich hinsichtlich des Ganzen antworten: er spricht eine Sprache, die aus Einfachheit und Richtigkeit gemacht ist. Die Note, die er bringt, ist das Blond, das das Bild mit Licht erfüllt. Die Uebersetzung, welche er uns gibt, ist eine richtige und vereinfachte Uebersetzung, die in Ensembles vorgeht und nur die Massen angibt.

Nicht oft genug kann ich wiederholen, dass wir tausend Dinge vergessen müssen, um dieses Talent zu verstehen und zu geniessen. Es handelt sich hier nicht mehr um eine Untersuchung der absoluten Schönheit; der Künstler malt weder die Geschichte noch die Seele; was man Komposition nennt, existiert für ihn nicht, und die Aufgabe, die er sich stellt, ist nicht, diesen Gedanken darzustellen oder jenen historischen Vorgang. Darum muss man ihn auch nicht vom Standpunkt des Moralisten oder des Literators beurteilen, sondern als Maler. Er behandelt die Figurenbilder, wie es in den Kunstschulen erlaubt ist, die Stillleben zu behandeln; er stellt, will ich damit sagen, die Figuren ein bisschen dem Zufall nach vor sich hin, und hat nur danach Verlangen, sie auf die Leinwand zu bringen, wie er sie sieht, mit den lebhaften Gegensätzen, welche sie bilden, indem sich eine von ihnen von der anderen absetzt. Fordert von Manet nichts anderes als eine Uebersetzung von wörtlicher Richtigkeit. Er kann nicht singen und philosophieren; er kann malen. Er hat die Gabe, und das da ist sein Eigentum, sein Temperament, in ihrer Feinheit die hauptsächlichen Töne zu ergreifen und solcherweise in grossen Plänen die Dinge und die Wesen zu modellieren.

Man hat Manet vorgeworfen, dass er die spanischen Meister nachahme. Ich gebe zu, dass einige Aehnlichkeit zwischen seinen ersten Arbeiten und den Arbeiten dieser Meister ist. Man ist immer jemandes Sohn. Aber von seinem „Mittagessen im Grase" an scheint mir Manet klar die Persönlichkeit zu zeigen, die ich kurz zu erklären und auszulegen gesucht habe. Die Wahrheit ist vielleicht, dass das Publikum, indem es sah, dass er Scenen und Kostüme aus Spanien malte, auch annahm, dass Manet seine Modelle von jenseits der Pyrenäen nähme. Von da bis zur Anklage des Plagiats ist es nicht weit gewesen. Daher ist es gut, bekannt zu geben, dass Edouard Manet die „espada" und den „majo" gemalt hat, weil er in seinem Atelier spanische Kostüme hatte und sie schön in der Farbe fand. Er bereiste Spanien erst im Jahre 1865, und seine Bilder tragen einen zu persönlichen Accent, als dass man in Manet nur einen Bastard von Velazquez und Goya erblicken könnte.

Das erste, was ich empfand, als ich ins Atelier von Edouard Manet trat, war ein Gefühl von Einheit und von Kraft. Es ist Herbheit und Sanftheit beim ersten Blick, den man auf die Wände wirft. Ehe die Augen sich auf einer bestimmten Leinwand festsetzen, irren sie von ungefähr von unten nach oben, von rechts nach links, und diese hellen Farben, die eleganten, sich mischenden Formen haben eine Harmonie, einen Freimut von äusserster Einfachheit und Energie.

Dann habe ich langsam die Werke hintereinander zergliedert. Hier gebe ich in einigen Zeilen mein Gefühl über jedes von ihnen, mit etwas Nachdruck bei den umfangreicheren.

Das älteste Bild ist der „Absynthtrinker"; ein abgezehrter, abgestumpfter Mann, in eine Ecke seines Mantels gehüllt und in sich versunken. Der Maler suchte sich noch; es ist beinahe eine melodramatische Absicht in diesem Gegenstand; und dann finde ich hier nicht das einfache und genaue, mächtige und grosse Temperament, das der Künstler später hat.

Danach kommen der „spanische Sänger" und das „Kind mit dem Degen". Das sind die Pflastersteine — jene ersten Werke, deren man sich bedient, um mit ihnen die letzten Werke des Künstlers zu erschlagen. Der „spanische Sänger", ein Spanier, der auf einer Bank von grünem Holz sitzt und singend Guitarre spielt, hat auf der Ausstellung eine „mention honorable" bekommen. Das „Kind mit dem Degen" ist ein kleiner Knabe, stehend, mit naiver Miene, und uns anstaunend. Er hält mit beiden Händen einen grossen Degen mit Wehrgehänge. Diese beiden Malereien sind fest und solide, übrigens sehr fein, und sie verwunden in gar nichts den schwachen Blick der Menge. Man behauptet, dass Edouard Manet einige Verwandtschaft mit den spanischen Meistern hat und er hat es nie so sehr bekundet wie in dem „Kinde mit dem Degen". Der Kopf des Knaben ist

ein Wunder von Modellierung und besänftigter Kraft. Hätte der Künstler immer derartige Köpfe zu malen unternommen, so würde er vom Publikum gehätschelt, mit Lob und Geld überschüttet worden sein. Freilich wäre er ein Reflex geblieben, und nie würden wir die schöne Einfachheit kennen gelernt haben, die sein ganzes Talent bildet. Für mich, ich gestehe es, ist das Sympathische in seinen Werken anderswo als in diesen Stücken; ich ziehe die freimütigen Schärfen, die richtigen und mächtigen Flecke der „Olympia" den gesuchten und engen Feinheiten des „Kindes mit dem Degen" vor.

Aber von jetzt an habe ich nur noch von solchen Bildern zu sprechen, die mir das Fleisch und Blut Edouards Manets zu sein scheinen. Zu Anfang kommen die Bilder, die im Jahr 1863 bei Martinet auf dem Boulevard des Italiens einen wirklichen Auflauf verursachten. Pfeifen und Hohngelächter kündigten, wie es Brauch ist, an, dass ein neuer originaler Künstler sich offenbart habe. Die Zahl der damals ausgestellten Bilder war vierzehn. Acht von ihnen werden wir in der Weltausstellung wiederfinden: den „altenMusiker", den „Leser", die „Gitanos", einen „Strassenjungen", „Lola de Valence", die „Strassensängerin", das „spanische Ballet" und die „Musik in den Tuilerien".

Die vier ersten der Reihe citiere ich nur. „Lola de Valence" ist durch den Vierzeiler von Charles Baudelaire berühmt, der ebenso ausgezischt und übel behandelt wurde wie das Gemälde selbst:

> Entre tant de beautés que partout on peut voir
> Je comprends bien, amis, que le désir balance,
> Mais on voit scintiller dans Lola de Valence
> Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.

Ich beabsichtige nicht, zur Verteidigung dieser Verse beizutragen und sage nur, dass sie für mich das Verdienst haben, ein gereimtes Urteil über die ganze Persönlichkeit des Künstlers zu geben. Ich weiss nicht, ob ich übertreibe. Es ist vollkommen wahr, dass „Lola de Valence" ein „bijou rose et noir" ist. Der Künstler geht bereits nur durch Flecke vor und seine Spanierin ist breit, mit lebhaften Gegensätzen gemalt; die ganze Leinwand von zwei Tinten bedeckt.

Das Bild, das ich unter den aufgeführten aber vorziehe, ist die „Strassensängerin". Eine junge, auf den Höhen des Panthéon wohlbekannte Person tritt aus einer Schenke heraus, während sie Kirschen isst, die sie aus einer Düte nimmt. Das ganze Werk ist von einem sanften blonden Grau. Die Natur scheint mir in diesem Bild mit der äussersten Einfachheit und Genauigkeit zergliedert zu sein. Ein derartiges Bild hat, von seinem Gegenstande unabhängig, eine Erhabenheit, welche den Rahmen erweitert; man fühlt darin die Erforschung der Wahrheit, die gewissenhafte Arbeit, die ein Mann leistet, der vor allem freimütig sagen will, was er sieht.

Die beiden andern Bilder, das „spanische Ballet" und die „Musik in den Tuilerien" waren es, bei denen damals das Pulver explodierte. Ein aufgeregter Amateur ging so weit, zu drohen, dass er handgreiflich werden würde, wenn man die „Musik in den Tuilerien" länger in dem Ausstellungssaal hängen liesse. Ich begreife den Zorn dieses Liebhabers; denkt euch unter den Bäumen des Tuileriengartens eine ganze Menge — hundert Personen vielleicht, die sich in der Sonne bewegen. Jede Person nur als einfachen Flecken, kaum bestimmt, und die Details zu Linien und schwarzen Punkten geworden. Wäre ich dagewesen, so hätte ich den Liebhaber gebeten, sich in eine achtungsvolle Entfernung zu begeben. Dann hätte er gesehen, dass diese Flecke lebten, dass diese Menge sprach, und dass dieses Bild eins der bezeichnendsten des Künstlers sei, eines von denen, bei denen er am meisten seinen Augen und seinem Temperamente gefolgt ist.



NEUE BILDERBÜCHER

Es fängt doch nachgerade an, unerträglich zu werden. Man kann schon kein Möbel, keine Bronze, keine Manschettenknöpfe, kein Salzfässchen, keine Gardine, keinen Neujahrswunsch und kein Bilderbuch mehr kaufen, ohne auf diesen sogenannten modernen Geschmack zu stossen. Und diese öde Manier sucht heute die Stelle dessen einzunehmen, was wir beim Rückblick in frühere Zeitperioden Stil genannt haben. Denn die jetzige junge Generation will mit dem Vorherbestehenden abgerechnet haben, ohne genügend ursprünglich Neues hervorbringen zu können und so kommt es, dass jener wellenlinige Irrtum aus Mangel an entgegenwirkenden Kräften sich ungehindert überall hinan- und hinunterschlängeln konnte. Dazu kommt noch, dass man in keiner Zeit so bestrebt gewesen ist, wie jetzt, das Kunstverständnis und den guten Geschmack auch in die weitesten Kreise zu





verbreiten, sodass bereits die Dienstboten in der Küche über Jugendstil sich unterhalten. Die kleinen Kinder sind einstweilen noch am besten daran, denn sie verstehen die modernen Bilderbücher garnicht und werfen sie einfach in die Ecke, aber vielleicht wird man nächstens Vorträge über Stil in den Volkskindergärten halten!

Kurz, es ist natürlich, dass wir uns aus diesem Schwall heraussehnen und eine jede, wenn auch noch so bescheidene, aber in sich gesunde künstlerische Schöpfung, gleichviel auf welchem Gebiet mit Freude begrüssen.

Das ist wohl der Grund, weshalb die kleinen Bilderbücher von einer jungen Holländerin, Nelly Bodenheim, eine so erquickende Wirkung ausüben. Ihr Erstlingswerk: Handje Plak (S. L. van Looy, Amsterdam) erschien Dezember 1901 und erregte gleich in dem kleinen Holland allgemeines Aufsehen; es gefiel so sehr, dass gleich im nächsten Jahr ein zweites Büchlein: „Het regent — het zegent" und kürzlich ein drittes: „Raadseltjes" folgen konnte.

Merkwürdig ist es, dass obgleich diese Illustrationen der einfältigsten Ammenreime meist in anspruchslosen kleinen Silhouetten ohne jedes schmückende Beiwerk auf gewöhnliches weisses Papier gedruckt sind, sie doch auf jedes Kind, dessen Blick darauf fällt, sicherer und schlagender wirken, als die schönen Bilder eines zielbewussten Künstlers wie z. B. Walter Crane.

Man spricht soviel von Naivetät heutzutage, aber gerade das Suchen danach bewirkt doch schliesslich das Gegenteil, und was diese junge Künstlerin zur Bilderbuchkunst so besonders geeignet macht, ist eben die schlichte Natürlichkeit, die nichts weiter anstrebt, als den Reim dem Kinde verständlich zu machen, ohne sich dabei durch ästhetische oder dekorative Anforderungen leiten zu lassen, was sie übrigens auch nicht braucht, da ihr angeborener Geschmack sie nie verlässt. Man denkt sich Fräulein Bodenheim im Gegensatz zu der gewollten Naivetät von heutzutage nun mal wirklich naiv und wie ein Kind empfindend. Wenn sie einen Vers zu veranschaulichen hat, der unserem deutschen: „backe, backe Kuchen" oder „hier hast du 'nen Taler, kauf dir 'ne Kuh", entspricht, so macht sie ihn deshalb so sprechend, weil dieser uns als Unsinn erscheinende Text für sie einen Sinn hat, denjenigen Sinn nämlich, in welchem die Reime im Volke entstanden sind; sie singt dem Kindchen ein Schlummerlied vor, oder sie klatscht in die Hände und spielt mit ihm. Keine noch so geringfügige kleine Anspielung erscheint ihr zu unwichtig, um dargestellt zu werden und gerade dieses Eingehen auf alles befriedigt die Phantasie der Kleinen.

Es liegt etwas in der vor allem gemütlichen Anschauungsweise des Fräulein Bodenheim, das nur der Kinderstubenatmosphäre eines biederen Hauses entstammen kann. Wenn sie z. B. einen Herren darstellen will (etwa in: „so reiten die Herren, so reiten die Damen") dann muss sie sich schon in eine höhere Sphäre versteigen, und der Herr steht dann in seinem Cylinder so fein da, wie nur ein Kind ihn sich voller Hochachtung träumen kann.

Diese glückliche Abwesenheit von Treibhaus-Kultur ist ein Grund, weshalb nicht nur Kinder sondern auch Erwachsene diese Büchlein unmittelbar geniessen.



Dasselbe zeigt sich in der Art ihres Humors, der so ergötzlich ist, wie man ihn seit der guten alten Zeit des „Struwwelpeters" und der „Sprechenden Tiere" kaum mehr kennt. Dieser Humor scheint ganz unabsichtlich und kann im Vergleich etwa zu dem immer klassisch bleibenden Busch, kindlich, fast puppenhaft genannt werden.



Seltener tritt bei Fräulein Bodenheim die poetische Seite hervor, was wohl hier auch an dem Text liegt; nur dann und wann finden wir sie unter den farbigen Bildern, welche, wenn man an die raffinierten koloristischen Reize einer Kate Greenaway denkt, eigentlich gewöhnlich aussehen; und doch ist darunter manches Englein, das an die ländlich reine Phantasie eines Thoma errinnert, manche Prinzessin, die ihr Krönlein mit derselben harmlosen Grazie trägt, wie in den Worten eines alten Volksliedes.

M. S.





KRÖYER, BILDNIS HIRSCHSPRUNGS

DIE SAMMLUNG HIRSCHSPRUNG

VON

EMIL HANNOVER

(SCHLUSS)

Marstrand gründete keine Schule, er war wohl kaum ein guter Lehrer. Doch sein grosses Beispiel verlockte einen Teil der jüngeren Maler, sich von Eckersberg loszureissen, und da schon die Deutschen in Rom in der Beziehung die dänischen Künstler verlockt hatten, bildete sich unter diesen eine Partei, deren Bruch mit dem Naturalismus sie ausserhalb der Entwicklung der dänischen Kunst stellte. Eine der Führenden in dieser Partei, Frau Jerichau-Baumann, von deutscher Herkunft, war eine merkwürdige Persönlichkeit aber eine oberflächliche Künstlerin; sie ist in der Hirschsprungschen Sammlung überhaupt nicht, die Partei im ganzen nur sparsam vertreten. Dafür ist die Gegenpartei, die sich seit ungefähr 1844 um den Vorkämpfer der nationalen Richtung, den Kunsthistoriker Höyen, gruppierte und die Traditionen der Eckersbergschen Schule fortsetzte, mit ihren besten Namen gegenwärtig. Hier ist Sonne, in dessen Bildern aus dem dänischen Volksleben unter offenem Himmel man trotz grosser technischen Mängel der Bilder etwas von der tiefen Allgemeinheit und grossen Einfachheit der Volkspoesie selbst findet. Hier ist Dalsgaard, der im Gegensatz zu Sonne die besten Augenblicke seines Künstlerlebens in der Wohnung des kleinen Mannes fand, den er mit dem Scharfblick eines Psychologen und, teilweise, auch eines Pathologen geschildert hat. Hier ist Exner mit den leichten, lebhaften, aber etwas glatten und peniblen Bildern von Amagerbauern und Fanöbewohnern. Hier ist Vermehren, ein Maler des menschlichen Stilllebens, ein leidenschaftlicher Beobachter, der namentlich in seiner Jugend das Detailstudium geradezu als Sport betrieb. Hier sind ferner die zeitgenössischen Naturschilderer: Sundbye, P. C. Skovgaard, der in die Natur eindrang, um sie die Kreuz und Quer zu durchforschen, und der am liebsten einen Fleck aufsuchte, statt, wie Sundbye, eine

Gegend zu überschauen — dem deshalb auch gewöhnlich das für das Auge Ungreifbare in der Natur verloren ging. — Hier ist Kyhn, der keine Spezialität innerhalb der dänischen Natur kannte, sondern sie überall, wo sie ihm begegnete, mit derselben bezaubernd frischen Verliebtheit malte. Und hier ist endlich Rump, in dessen schönem Frühjahrsbilde man in der neugeborenen Luft und im Duft des blühenden Waldbodens schwelgt.

Auf die fetten Jahre, die mit diesen Künstlern in den Fünfzigern und zum Teil noch in den Sechzigern für unsere Kunst gekommen waren, folgten ungefähr seit 1870 magere Jahre. Die Männer, welche die grossen Siege errungen, indem sie das Land für die Kunst erobert hatten, ruhten auf ihren Lorbeeren, wenn sie nicht schon in ihren Gräbern ruhten. Die Begeisterung erkaltete; die Gewohnheit trat an die Stelle der Wärme im Verhältnis zur Natur; die Schlaffheit, die so tief im dänischen Charakter liegt, machte sich in der dänischen Kunst geltend; die Kunst wurde eine gemächliche Arbeit, eine Hausindustrie. Wir bekamen es 1873 in Wien, aber schonungsloser 1878 in Paris zu hören, dass wir in Dänemark nicht malen könnten. Ungeheure Fortschritte waren ja gerade in der Zeit unseres Stillstandes in Frankreich gemacht worden. Einerseits hatte man unter der Losung *Realismus* die Ansprüche an sachliche Stoffwiedergabe höher geschraubt, andererseits war es das malerisch Flüchtige, das Farbenphänomen, das die französischen Maler bestrebt waren, auf der Leinwand zu befestigen, ohne ihm das Leben zu nehmen. Beide Verfahren erforderten eine Tüchtigkeit, von der man sich in Dänemark nichts hatte träumen lassen. Nun endlich wurde es den Dänen klar, dass in Frankreich eine wahre und echte Malkunst entstanden sei, die auf das Kolorit Gewicht legte, während man sich in Dänemark mit der Kolorierung begnügt hatte. Seit 1877—78 wurde also die Seinestadt der Sammelplatz für unsere Maler, wie es früher Rom gewesen, und unsere Kunst wurde in der Berührung mit der französischen zum zweiten Male wiedergeboren.

Von den dazwischen liegenden Jahren des Niederganges schweigt die Sammlung, um sich desto beredter über die Vorteile und Nicht-Vorteile zu äussern, die sich für unsere Kunst aus der Berührung mit der französischen ergeben haben.

Sie zeigt erstens, wie eine untemperierte — aber auch etwas unkultivierte — Naturfrische mit Zache, Godfr. Christensen, Niss und Locher von neuem ihren Einzug in unsere Landschafts- und Marinemalerei hielt. Von Professionswegen gingen sie mit den Fäusten auf die Natur los, kämpften tapfer mit ihr, waren oft recht brutal gegen sie. Zum Glück waren es feinere Geister, denen die Führung innerhalb der Figurenmalerei zufiel; diese erhielt eine Grundlage formeller Kultur, die der Landschaftsmalerei fehlte.

Leider besitzt die Sammlung nicht die „Susanna im Bade", mit der Tuxen 1879 die dänische Kunstwelt verblüffte. Dagegen ist der andere Führer der Figurenmalerei, Kröyer, mit dem Bilde von den italienischen Dorfhutmachern vertreten, von dem man deutscherseits mit Recht gesagt hat, dass es von gleichartig entscheidender Bedeutung für die dänische Kunst wäre wie Courbets „Steinklopfer" für die französische. Courbet's Bild ist 30 Jahre vor Kröyers gemalt. So weit waren wir also in der europäischen Entwicklung zurück, als Kröyer sie mit einem Riesenschritt einholte. Nirgends wird man in Zukunft diesen Künstler studieren können wie in unserer Sammlung. Sie zeigt, wie er in den folgenden Jahren die französische Kunst in ihrer weiteren Entwickelung seit Courbets Tagen einholte. Er machte sich, wie dieser, an die allerschwierigsten koloristischen Probleme: bald das künstliche Licht, bald die Brechungen zwischen diesem und dem Tageslicht, bald den Widerschein der Sonne am Sommerabend, bald den Schein der Sonne selbst, wenn sie am höchsten steht und alle Schatten in die Flucht gejagt hat. Die Sammlung erinnert uns daran, dass namentlich das letztgenannte Problem Kröyer immer mehr interessiert hat, und dass ihn sein Bestreben, die Schatten aus seiner Kunst auszurotten,

leider gegen die seiner Kunst durch diese Malweise drohende Gefahr einer Auflösung der Form blind gemacht zu haben scheint. Die Sammlung erinnert uns auch daran, dass Kröyer in den letzten Jahren eine verhängnisvolle Neigung gezeigt hat, sein nie sehr tiefes Menschenverhältnis zur Natur zu einem rein malerischen Verhältnis zu verflüchtigen, das überdies ziemlich lose ist. Hoffentlich werden jedoch ein fester Wohnsitz und ein sich daraus ergebendes festeres Verhältnis zu einem Stoffgebiete hinreichen, um ihn in seiner Stellung als Erster zu befestigen, die er bisher mit Recht behauptet hatte.

Daraus: aus einem festen Wohnsitz oder jedenfalls aus einem festen Verhältnis zu einem Stoffkreise haben einige der besten Zeitgenossen Kröyers ihre Stärke geschöpft. So Ancher und seine Gattin Anna Ancher, die Skagenmaler; Philipsen, den Maler von Saltholm; Viggo Johansen, der als Figurenmaler die Grenzen seiner Kunst enger gezogen hat als irgend ein anderer, indem sein Stoffkreis innerhalb seiner eigenen vier Wände liegt; in einer Art auch Zahrtmann, der eine jahrelange Treue in der Liebe gezeigt hat, die er einst in seiner Jugend auf den Hals bekam, als er die unglückliche Leonora Christina durch ihr „Jammersminde" kennen lernte. Die Zeit wird lehren, dass es sicherlich mehr als ein Zufall ist, wenn dieser Künstler in der Hirschsprungschen Sammlung als der bedeutendste aller lebenden dänischen Maler erscheint. Er folgt in allen Stücken seinem eigenen seltsamen Kopfe. Er folgt auch seinem eigenen seltsamen Schönheitssinn, nach dem er glaubt, dass die Ruinen menschlischer Schönheit weit ergreifender sind als die Schönheit selbst. Sein Auge erfreut sich in gleichem Masse an Dingen ganz entgegengesetzter Natur. Er hat darin geschwelgt, Blumen zu malen; er hat aber auch darin geschwelgt, Geschwüre zu malen („Hiob").

Seine Schwelger-Natur ist das eigentliche Geheimnis seiner Kunst. Diese zeigt in ihrer Gesamtheit einen Grundzug von Unmässigkeit, der alle ihre Teile durchzieht. Zahrtmann schwelgt in üppigen Körpern, in üppigen Sinnen, in üppigen Lichtwirkungen; in üppigen Farben vor allem. Daher stammt jedoch nur das äusserlich Ueppige seiner Kunst. Ihre innere Ueppigkeit, ihr Pathos, namentlich wie es in seinen Leonora-Christine-Bildern zu Tage tritt, beruht darauf, dass er nicht weniger ein Schwelger in seinem Herzen ist als mit seinen Augen. Kommt nun hierzu, dass er glücklich genug ist, förmlich in Arbeitskraft und Energie prassen zu können, so begreift man, weshalb einem von der Wand, die eine ausgesuchte Sammlung seiner Bilder trägt, ein in dänischer Kunst sonst ungekannter heisser und dampfender Atem entgegenschlägt.

Es hängen in seiner Nähe ausgezeichnete Bilder, von dem grundsoliden Jerndorff z. B.; von einem Schmachter und Schwärmer wie Jul. Paulsen; von einem so tief primitiven Beobachter wie Ring, von einer so kränklich eigenartigen Seele wie Hammershöj — Bilder, welche zeigen, wie reich die dänische Kunst im Augenblick an Individualitäten ist. Keiner von ihnen aber allen erscheint bis zu dem Grade hervorragend und bedeutend wie dieser lyrische Excentriker.

Merkwürdig genug hat er eine Schule gestiftet, in der er seine Schüler dazu erzieht, einen krassen Naturalismus zu pflegen, keinerlei Unschönheit zu scheuen, wenn es gilt die Wahrheit zu sagen, und die Wahrheit — namentlich was das koloristische betrifft — auf eine eigene kernhafte, fast grobe Art zu sagen.

Hierfür bietet die Sammlung in Sybergs „Frühjahr" ein Beispiel. Doch es scheint im übrigen nicht, als ob ihr Besitzer diesen neuen Naturalismus mit Sympathie umfasste. Auch zu der entgegengesetzten Richtung, welche die dänische Kunst inzwischen genommen hat, verhält er sich offenbar schwankend oder jedenfalls abwartend. Er hat einen Teil von Viggo Pedersens schönen Landschaften gesammelt, aber er hat nichts von den Versuchen erworben, die dieser viel experimentierende Künstler gemacht hat, um seine glänzenden Farben innerhalb einfacher stilvoller Linien anzubringen. Er hat sich Joakim Skovgaards köstliches Bild von Christus, der den Räuber in das Paradies einlässt, gesichert;

aber er hat im übrigen den merkwürdigen, phantasievollen Figurenbildern dieses Künstlers die Landschaften vorgezogen, mit denen sowohl er wie der Bruder Niels Skovgaard die Traditionen ihres Vaters fortgesetzt haben. Fast ganz ist Hirschsprung um den Koloss genialen Eigensinns und Besserwissens herumgegangen, der Willumsen heisst; und es ist ihm gewiss sogar schwer genug gefallen, sich mit leichter zugänglichen Künstlern wie Slott-Möller, Find, Rohde zurechtzufinden, die jeder in eigentümlicher Weise ein Juste-Milieu bezeichnen zwischen dem Naturalismus und dem Streben nach Stil und Haltung, das man unter dem wahnsinnigen Namen „Symbolismus" zusammenfasst. Bis auf weiteres bezeichnet das Bild von Ejnar Nielsen „Der Blinde" in dieser Sammlung so ziemlich allein die extreme Modernität. Doch man kann selbstverständlich die Sammlung nicht tadeln, wenn sie keinen Totaleindruck von einer Zeit giebt, welche noch lange nicht abgeschlossen ist. Es ist Hirschsprungs Absicht, die Sammlung, jedenfalls so lange er selbst lebt, zu erweitern und sie so auszudehnen, dass sie unserer Entwicklung folgt.

Schon in ihrem jetzigen Zustand muss sie als die Zentralstelle für das Studium von Dänemarks Malkunst bezeichnet werden. Mit ihrer grossen Anzahl frischer Studien und Skizzen führt sie tief ein in das intime Verständnis des Innersten und Besten in der dänischen Kunst: ihrer Naturliebe in der Auffassung und ihrer Wahrheitsliebe in der Wiedergabe; gleichzeitig illustriert sie mit ihrer grossen Anzahl völlig fertiger Arbeiten hohen und gewöhnlich ersten Ranges die Geschichte der eigentlichen Bildkunst in Dänemark. Kaum ein Ort der Welt hat eine solche Privatsammlung aufzuweisen, die ein so umfassendes und anschauliches Bild von der *Kunst eines einzelnen Landes* giebt. Man muss sagen: sie ist von einer einzigdastehenden nationalen Bedeutung und wohl die Opfer wert, die verlangt worden sind, um sie gegen eine mögliche Zersplitterung zu sichern.



C. DALSGAARD, OB ER WOHL KOMMT? 1879 AUSGESTELLT

BEMERKUNG
ZU DEM AUFSATZ ÜBER DIE SAMMLUNG HIRSCHSPRUNG

Emil Hannovers geistvoller Aufsatz, der in jeder Wendung die tiefste Kenntnis seines Stoffes offenbart, wird in Deutschland die den Freunden der dänischen Kunst wohlbekannte Bedeutung der Sammlung Hirschsprung weiteren Kreisen erschliessen.

Es heisst, das Schicksal der Sammlung sei noch nicht entschieden. Soweit in Deutschland bekannt ist, hat der Besitzer sie der Stadt Kopenhagen unter der Bedingung angeboten, dass sie ein Museum dafür baut. Wie es scheint, bestehen Zweifel über die Gestaltung des Museums. Verfechter des geltenden Abstraktums mit Oberlichtsälen und dem ganzen Drum und Dran von Prunktreppe und Riesenvorhalle werden auch in Kopenhagen mit Befürwortern einer sachlichen Lösung im Streit liegen.

Welche Auffassung durchdringen wird, ist für deutsche Zustände nicht gleichgültig. Denn nirgends leidet das Bedürfnis heftiger unter der unangemessenen Form als in Deutschland. Wie viele Sammlungen giebt es, die menschlich untergebracht sind.

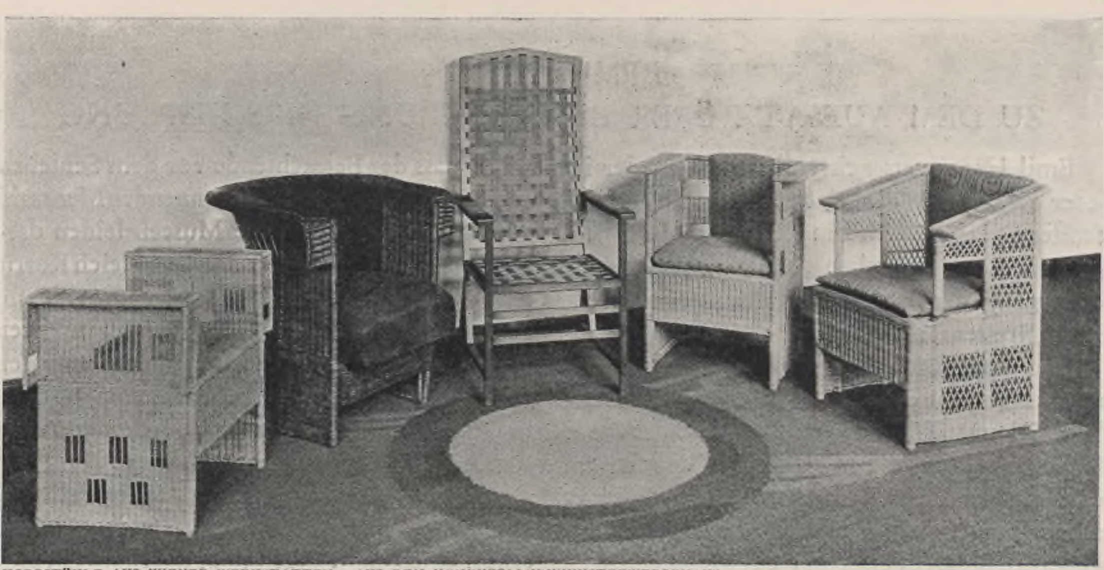
Wer von Deutschland jetzt nach Kopenhagen blickt, kann den Wunsch nicht unterdrücken, dass man für die feine innerlich wertvolle Sammlung Hirschsprung nicht ein Museum sondern ein Haus bauen möchte, ein einfaches stattliches Haus, wie man sie noch bis 1860 auch in Dänemark zu bauen verstand, und wie sie heute in der Umgebung Kopenhagens von fühlenden Architekten aufs neue errichtet werden. Wer diese neuen Häuser gesehen hat, gerät in Versuchung, den Namen des Mannes zu nennen, der das Haus für die Sammlung Hirschsprung aufführen müsste.

In diesem Hause dürfte es nur Seitenlicht geben aus dem breiten Fenster mit der hohen Fensterbank, das auch in Dänemark das ureinheimische ist. Jedes Zimmer müsste für sich abgeschlossen am Korridor liegen mit *einem* Eingang. Nur diese Anordnung bietet die Gewähr, dass der Betrachtende vor dem Schieben und Stossen der bloss durchrennenden Mehrzahl geschützt ist. Alle unsere Museen leiden darunter, dass die Zimmer und Säle zugleich Korridore sind. Und in diesen Zimmern mit ruhigem, natürlichem Licht aus *einem* Fenster müssten die Bilder, um wirklich zu wohnen, mit den einfachen und traulichen dänischen Möbeln in Gesellschaft leben, die einst in den Zimmern standen, für die sie bestimmt waren. Ein Tisch gegen eine Wand geschoben, giebt selbst in der Einöde unserer Oberlichtsäle den Bildern schon einen Halt. Will man durchaus ein paar Säle mit Oberlicht, so mögen die Bilder hineinkommen, die seit 1880 entstanden sind. Die können es vertragen, denn sie sind ausgerüstet, sogar in modernen Ausstellungen das Leben zu behalten. Das Feinste, was die dänische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts hervorgebracht hat, wird vom Oberlicht erstickt, und grosse Säle fressen es auf.

In einem solchen Hause wird die Sammlung Hirschsprung eine Beschämung und eine Mahnung für Deutschland sein können. Wo hat sich in Berlin, Dresden, München, Hamburg oder sonst in Deutschland ein Sammler gefunden, der, wie Hirschsprung, zu retten getrachtet hätte, was Wertvolles am Ort entstanden ist? Nicht einmal die Museen haben es für ihre Pflicht gehalten. Und wo ist in absehbarer Zeit bei uns die Möglichkeit geboten, dass ein Museumsbau errichtet wird, der nicht nur als Vorwand für eine wertlose aber kostspielige Fassade dient sondern vom Bedürfnis aus entwickelt wird?

Eine solche Chance, wie sie jetzt Kopenhagen hat, das Museum mit schlichtem, vornehmem Aeussern und behaglichem Innern zu bauen, das den Dingen und Besuchern einen wohnlichen Aufenthalt bietet und nicht bloss zum Durchlaufen dient und verleitet, sehe ich leider in Deutschland nirgend.

Alfred Lichtwark



KORBSTÜHLE AUS WIENER WERKSTÄTTEN. AUS DEM HOHENZOLLERNKUNSTGEWERBEHAUS

MÖBEL

VON

KARL SCHEFFLER

Die Vertreter der gewerblichen Künste lieben es seit einigen Jahren, von Möbeln wie von Kunstwerken zu sprechen. Die Nutzkünstler, die neue Formen für Schränke, Tische und Stühle erfinden, erheben Anspruch, damit ebenso Bedeutsames zu leisten, wie grosse Maler mit ihren Bildern, schöpferische Plastiker mit ihren Statuen. Die prinzipielle Ueberschätzung einer zur Hälfte doch profanen Thätigkeit entspringt dem Eifer, mit dem der wiedererwachte, aufs Architektonische gerichtete Kunstgeist, der suchend alle gewerblichen Arbeitsgebiete durchstreift und sich seines endlichen Zieles noch nicht bewusst ist, nach bequemen Aufgaben verlangt. Dieser Geist hat sich schon aller Gegenstände des Interieurs bemächtigt und in der Kleinkunst wertvolle Kraft vernutzt; dabei konnte es nicht ausbleiben, dass er, um sich vor sich selbst zu rechtfertigen, die Bedeutung der Objekte weit über Gebühr erhöhte. Da innerhalb des Kunsthandwerks der Möbelbau an erster Stelle steht und durch die Mannigfaltigkeit der Aufgaben besonders anlockt, hat sich das artistische Wollen der Führenden hier konzentriert.

Früher als auf dem Kontinent gab es in England eine Reaktion gegen das Hässliche der kapitalistisch rohen Ausplünderung alter Stile zu modernen Profanzwecken. Während man drüben aber der geschmacklosen Anhäufung archaistischer Formen das blanke Nichts folgen liess, — Möbel schuf, die aus glatten Brettern und Stäben schlicht gefügt sind und den Charakter puritanischer Strenge heucheln, bemächtigte sich in Belgien, Frankreich und Deutschland ein neues Kunstprinzip des Möbels. Die ganz unplastische dekorative Kunst Englands, die sich an den Namen Morris knüpft, wusste mit dem Möbel nichts Rechtes zu beginnen, entkleidete es darum nur der längst zur Phrase gewordenen histo-



MÖBEL VON PLUMET UND SAUVAGE. AUS DEM HOHENZOLLERNKUNSTGEWERBEHAUS

rischen Zierformen und überliess es dann, in seiner steifen, praktischen Nacktheit, dem Gebrauche; die kontinentalen Nutzkünstler jedoch, die eben für ihre mehr aufs Plastische zielende Tendenz nach Objekten suchten, benutzten jede Gelegenheit, sich am Möbel in artistischen Konstruktionsformen zu üben. Der leitende Grundgedanke der modernen Nutzkunst ist architektonischer Art. Aber der allgemeine Trieb hat nicht sofort Betätigung auf den Gebieten der Baukunst gesucht, sondern er ist ganz langsam aus der Malerei, über die Linienkunst zur gewerblichen Arbeit aufgestiegen, um hier einstweilen zu stocken, doch mit der deutlichen Absicht, einst zur Baukunst fortzuschreiten. Es liegt nun in der Natur des völlig seiner Gegenwart lebenden Menschen, jede Thätigkeit für ein Endresultat zu halten; so nur gewinnt er die hoffende Kraft, an sich und sein Werk zu glauben. Die Talente, die in grosser Anzahl der merkwürdigen Architekturentwicklung aus dem Geiste der Malerei bisher dienten, haben jedesmal ihre Arbeit für das Ziel gehalten und demgemäss gehandelt. Als die Künstler den wichtigen Schritt von der Malerei zur Interieurkunst unternahmen, beim Möbel anlangten, die ersten nützlichen und vor allem die ersten plastischen Aufgaben zu lösen hatten, glaubten sie ihr ganzes gesammeltes Bildnergefühl dieser Arbeit widmen zu müssen und vertieften sich mit heiligem Eifer, blind für alle Widersprüche, in die Probleme der Holzkonstruktion. So sind wir, im Laufe des letzten Jahrzehntes, in den Besitz von Möbeln gekommen, die für alle Zeiten merkwürdig sein werden. Ganz entflammt vom edelsten revolutionären Temperament, thaten die Künstler, als wären noch niemals vorher gute Möbel konstruiert worden. Gründlicher konnte man nicht sein. Der Charakter des Holzes, so hiess es, ist stets vergewaltigt worden; es gilt der Natur des Materials zu folgen. Weiter verkündete man: der Gebrauchszweck allein ist ausschlaggebend, er bedingt die Konstruktion, die Form der Teile und ihren Bezug zum Ganzen; und dann: es genügt nicht, ein Möbel als Handwerker vernünftig zu fügen, sondern

das Auge muss das Wie und Warum sehen und das kann nur mit Hülfe illustrierender Kunstformen geschehen. Man sieht, dass alle diese Forderungen in gewisser Weise Teile eines unklaren aber universalen Architekturgedankens sind, dass sie jedoch, sobald sie auf das beschränkte Gebiet des Möbelbaues angewandt werden, einander widersprechen müssen. Van de Velde, der erfindungsreichste Wille unter allen Künstlern dieser Art, ging von der „Logik" aus. Er vergass so gründlich wie möglich alle Möbelformen der Vergangenheit, sah sich dagegen die rationellen Arbeitsmethoden an, nach denen Equipagen, Schiebkarren, Segelschiffe u. dergl. gebaut werden und benutzte das hier erkannte Prinzip für seine Entwürfe. Nun stellte es sich ihm jedoch bald heraus, dass Tische, Stühle, Schränke, Thüren und Paneele bei weitem nicht so charakteristischen Bedürfnissen dienen, wie Wagen und Schiffe, bei denen der Wunsch, so leicht und zugleich so widerstandsfähig wie möglich zu bauen, die entsprechenden Formen hervorbringt. Beim Möbel braucht man weniger mit Material zu sparen, es muss verschiedenen, zuweilen heterogenen Zwecken angepasst werden und ist nicht solchen intensiven Widerständen ausgesetzt wie etwa ein Fahrzeug. Es ergab sich darum eine Schwierigkeit, wenn der Künstler nur an der Hand des Nutzzweckes charakteristische Formen bilden wollte; das Konstruktive kam aus Mangel an Funktionen, die hätten erklärt werden können, nicht zur Geltung und versteckte sich an Stellen, wohin der Blick nicht dringt. Der Künstler musste intellektuell nachhelfen, mittels Kunstformen die Konstruktion phantasievoll andeuten, Funktionen der Hölzer erfinden, dem Möbel ein inneres Leben andichten, das es „vernünftig" betrachtet nicht hat, kurz ein ganz neues Element: das Künstlerische, einführen. Daraus ergaben sich Widersprüche. Denn solche illustrierenden Kunstformen sind in den meisten Fällen ohne Vergewaltigung des Materials garnicht möglich und da ihr Zweck ein idealer ist, also weit höher als das Handwerkliche steht, muss der Stoff sich dem Geiste fügen.



SCHREIBTISCH, STUHL UND POSTAMENT VON H. VAN DE VELDE. AUS DEM HOHENZOLLERNKUNSTGEWERBEHAUS

Van de Velde und die seiner Art sind bei weitem mehr Künstler als Handwerker; darum betonen sie auch in erster Linie das Künstlerische, bilden Kunstformen und entfernen sich dabei, ohne es zu merken, weit von ihren eigenen Handwerksforderungen: Berücksichtigung des Gebrauchszweckes und des Materials. Sie schaffen Kunstwerke, die ebenso materialwidrig und oft auch so zweckwidrig sind, wie die Renaissancemöbel, deren Art ja bekämpft werden soll. Wäre der Grundsatz richtig, wonach der Materialcharakter das Artistische bestimmt, so müssten für jedes Material besondere Kunstformen gebildet werden. Das geschieht aber nicht von den Modernen, noch ist es jemals in der Vergangenheit geschehen. Kunstformen sind stets das Primäre, das Entscheidende, und das Material hat sich zu fügen. Auch van de Velde verwendet dieselbe Ornamentidee — die seine eigentliche geniale Kunstschöpfung ist — in jedem Material; immer kehren dieselben Liliengebilde und plastischen Ornamentgedanken wieder, ob es gilt das Gefüge eines Schreibtisches klar zu legen, einen Metallleuchter konstruktiv zu ornamentieren oder ob es sich um Schablonenmuster handelt. Das ist auch das Natürliche. Die Einzelformen einer Stilart kehren in aller gewerblichen Kunst wieder, was die grosse Baukunst an Idealbildungen produziert, das spiegelt sich im Kleinen und Kleinsten der Nutzkünste getreulich ab. Die Kunstform ist Produkt einer höheren Zweckmässigkeitsidee, der sich der profane Zweck durchaus zu beugen hat. Es könnte scheinen, als wäre es im Resultat gleich, ob das Künstlerische am Möbel aus dem herrschenden Architekturgedanken hervorgeht, oder ob es als etwas Selbständiges erfunden wird. Der Unterschied ist, dass das beschränkte Kunsthandwerk im ersten Falle ein Kind eines grossen umfassenden und stabilen Stilgedankens ist, während es im zweiten Falle dessen Vater werden, also seinerseits ein Kind zeugen soll, das, indem es wächst, seinen Urheber notwendig überwinden und vernichten muss. Bei dieser Lage der Dinge ist der Arbeit des Kunsthandwerkers aber keine Dauer beschieden, es fehlt die erste Bedingung gesunden Ausreifens, die Grundlage der allgemeinen Nutzniessung.



H. OBRIST, ANRICHTE- UND SILBERSCHRANK

So ist in der Gegenwart die Bedeutung des Möbels überschätzt und an ihm verschwendet worden, was nur in den mannigfachen Aufgaben der Baukunst Platz hat; man hat das Holz als Versuchsmaterial für Kunstideen benutzt, die höher hinauf drängen. Jetzt schon beginnt die Hochflut neuer Konstruktionsmotive zu verrauschen uud man sieht, dass der praktische Erfolg in keinem Verhältnis zur Mühe steht.

Wenn wir die Ergebnisse übersehen, fällt der Blick zuerst auf die kleine Zahl der originalen Künstlermodelle. Hier findet man neben den grotesken Uebertreibungen, die sich aus der geschilderten Entwicklung erklären, Stücke feinsten gewerblich ange-



KLEIDERSCHRANK, AUSGEFÜHRT VOM HOHENZOLLERNKUNSTGEWERBEHAUS

wandten Formensinnes. Van de Velde ist es gelungen Möbel zu entwerfen, die wie Produkte einer grossen, geschlossenen Kultur anmuten; an seinen besten Arbeiten merkt man deutlich, dass in diesem Künstler — wie in allen seinen selbständig schaffenden Kollegen — eine stark übersetzte Tradition lebendig geworden ist. Diesen Ueberlieferungen, die aus dem achtzehnten Jahrhundert stammen, folgen französische Nutzkünstler, wie Plumet, Selmersheim, Sauvage u. s. w. mehr rechnend und gelangen zu einer geistvollen Modernisierung des Rokoko. Ihnen ist vor dem Belgier der grössere wirtschaftliche Erfolg zuteil geworden, weil sie weniger revolutionär sind. Den deutschen Talenten, wie Riemerschmied, Obrist, Pankock u. s. w. fehlt es meist an Gefühl für Mass und Verhältnis; ihre Möbel sind zu prinzipiell und man merkt deutlich, dass das Konstruktionsproblem als Lernstoff gesucht und bewältigt ist. Auf die Möbelindustrie können alle Arbeiten dieser Art keinen nachhaltigen Einfluss gewinnen. Gekauft werden sie von Wohlhabenden, die zugleich geistig und materiell den Luxus lieben, werden als Kunstwerke genossen, als Kuriositäten angestaunt. Nach hundert Jahren werden sie Sammlerwert haben, wie heute die Rokoko- und Empiremöbel von berühmten Handwerkern; vorausgesetzt, dass sie ebenso dauerhaft gearbeitet sind.

Ist nun der Einfluss dieser Modelle auf die Industrie nicht wertvoll, so ist er doch zweifellos so stark, eine neue Mode zu inaugurieren. Und auf diesem Punkte verkehrt sich was Arzenei sein soll in Gift. Die socialistisch schwärmenden Künstler fordern eine Maschinenkunst grossen Stils. Von den Prinzipien Ruskins und

Morris', die allem Industriellen den Krieg erklärten, wenden sie sich ab, verschmähen theoretisch — nicht praktisch — die Handarbeit und verkünden, nur mit Hülfe der wichtigsten wirtschaftlichen Realität unserer Zeit, der Maschine, könne eine allgemeine neue Nutzkunst entstehen. Vorausgesetzt, sagen sie, dass die Maschine vom uneigennützigen, ideal gerichteten Willen der Künstler bedient wird. Das heisst gerade das Entscheidende utopistisch voraussetzen. Eifrige Socialisten behaupten längst, die Maschine wäre da, um dem Arbeiter die Thätigkeit zu erleichtern, nicht um ihm mit der Arbeitsgelegenheit die Möglichkeit des Broterwerbes zu stehlen, sie solle Wohlthäterin der Menschen sein, nicht social eine Verderberin. Nun, in demselben Augenblick, wo die Maschine durch altruistische, bindende Entschlüsse der Mehrheit diesem edlen Zweck bestimmt sein wird, werden wir auch die ersehnte Maschinenkunst haben. Wenn reine Sittlichkeitsgründe die industrielle Arbeit leiten, kann auch vollkommene Nutzkunst in Fabrikräumen entstehen. Bis dahin aber werden wir uns damit abfinden müssen, dass der Egoismus, der skrupellose Erwerbssinn in der Industrie die entscheidenden Anordnungen trifft, und jedesmal überzeugt sein, dass künstlerische Anregungen, die der Maschine ausgeliefert werden, für den guten Geschmack verloren sind. Der Industrielle macht, was die Masse des Volkes verlangt und er kann mit seinen kunstvollen Maschinen so ziemlich alles machen. Nun wird das Volk niemals Möbel verlangen wie moderne Nutzkünstler sie entwerfen, weil es nicht individuell wählt, sondern konventionell, nicht nach Kunstformen verlangt, sondern nach Stilformen. Und forderte es doch Möbel in der Art der Künstlermodelle, so könnte der Fabrikant gerade diese, deren subtile Plastik durchaus die Handarbeit fordert, nicht in grossen Mengen und nicht wohlfeil herstellen. Es widersprechen sich also die Künstler mit Wort und That, müssen es thun, weil sie ihr eigenes Wirken missverstehen, es als Abschluss behandeln, wo es doch nur Uebergangsprodukt ist, weil sie sich Spieler dünken, wo sie Instrument sind. Das Ansehen aber, das sie sich durch vielseitige Agitation und neue tüchtige Leistungen auf vielen Gebieten mit vollem Recht erwerben konnten, hat den allgemeinen Wunsch nach etwas Neuem erweckt und der Fabrikant steht vor der Aufgabe, moderne Maschinenmöbel zu fabrizieren, ohne dass ihm doch gute kopierbare Modelle zur Verfügung stehen. In diesem Dilemma helfen die hunderttausend Zeichner mit ihrer schon so oft verderblich gewordenen Kompromisskunst aus.



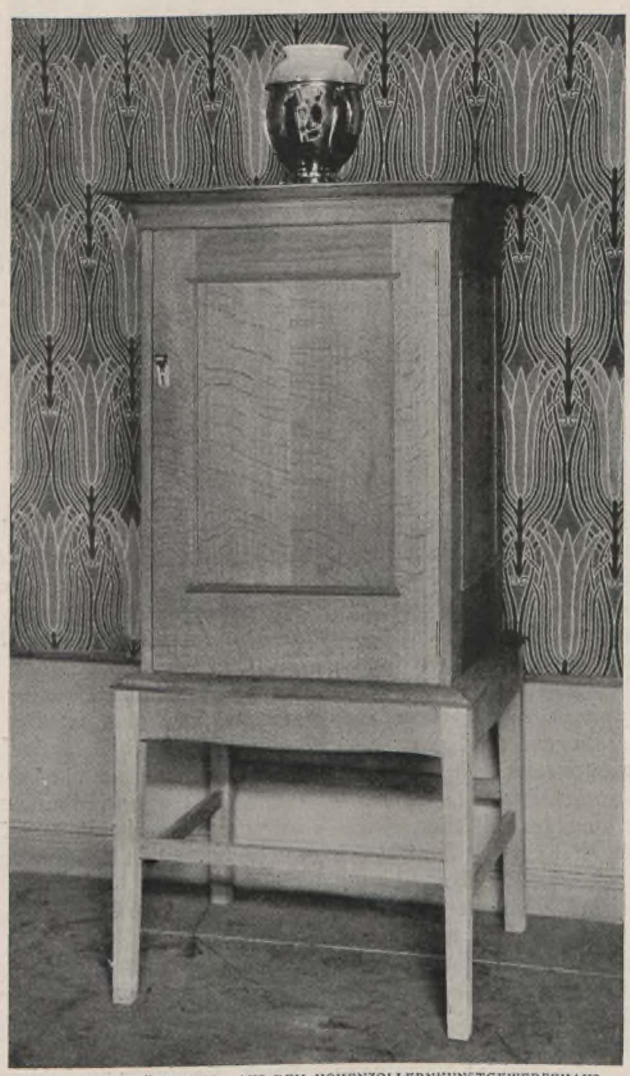
UHRWAND, SCHRÄNKCHEN UND STUHL VON OLBRICH, DARMSTADT. AUS DEM HOHENZOLLERNKUNSTGEWERBEHAUS

Die mühsam gefundenen Konstruktionsformen werden dekorationsmässig umgebildet, Altes und Neues wird mit blödem Unverstand verschmolzen, das ganz persönlich Gedachte vergewaltigt und für die Maschine hergerichtet, und Möbel entstehen, die an Ungeschmack allem Früheren gleichkommen. Eine furchtbare Unsolidität der Erfindung und Ausführung greift Platz. Wir erleben einen wüsten Bretterstil, der mit unverstandenen Linienornamenten operiert, jede Gliederung aufgiebt, alle Verhältnisse verdirbt und der Willkür ungebildeter Zeichnerintelligenzen Thür und Thor öffnet.

Man braucht diesen Vorgang nicht tragisch zu nehmen. Denn hätten wir jetzt nicht den „Secessionsstil", so wäre es etwas anderes, aber kaum besseres. Nur ist es nötig sich klar zu machen, warum die ernste Arbeit der Künstler für die Allgemeinheit wertlos ist und wie es kommt, dass von guten preiswerten Möbeln nach wie vor nicht die Rede sein darf. Gewiss kann sich heute der Geschmackvolle, der seinen Willen und die Bedingungen des Handwerkes kennt, aus den reichen Anregungen der letzten Jahre das Notwendige zusammensuchen und vernünftige einfache Gebrauchsmöbel nach eigenen Angaben anfertigen lassen. Selbst das war vor zehn Jahren noch unmöglich und hierin liegt in der That ein reeller Fortschritt. Das meiste und beste Material werden ihm die Engländer liefern, deren Landhausmöbel zusammen mit einer spezifisch englischen Villenarchitektur entstanden sind; aber auch Künstler wie Behrens, Huber, selbst Olbrich sind als Anreger zu benutzen. In dieser Weise können jedoch nur Persönlichkeiten mit bestimmten Tendenzen zu praktischen Resultaten kommen. Kunsthandwerker, die solchen Forderungen Angebote machen, sind an den Fingern zu zählen, weil sie die seltene Mischung von Tüchtigkeit und Bescheidenheit haben müssen und die Nachfrage zu gering ist, als dass sie mit der ehrlichen Werkstattarbeit bestehen könnten. Gewöhnlich verfallen auch diese besten Vertreter des Kunsthandwerkes dem herrschenden Künstlerdünkel und bauen dann dekorative Kostbarkeiten und Zierlichkeiten, die, wie die exklusiven Künstlermodelle, im Interieur nur erträglich sind für Aestheten, Kultursnobs, Sammler und Intellektuelle. Also für eine kleine Minderheit der Wohlhabenden. Seit das „Moderne" eine industriell organisierte Mode wird, ist selbst in *den* Kreisen eine entschiedene Schwenkung zu spüren; man kauft wieder alte oder kopierte französische Möbel, gräbt Empire und Rokoko aus und segelt fröhlich ins alte, kaum verlassene Fahrwasser zurück.

Die tüchtige, oft geniale Artistenarbeit der Neuerer ist nicht verloren; nur kommt sie vorläufig dem Möbelbau, der ihr im wesentlichen nichts als ein bequemes Operationsfeld gewesen ist, nicht zu gute. Einen Charakter, der aus Notwendigkeit nicht aus Experimenten entsteht, werden unsere Interieurs erst wieder haben, wenn der Weg des neuen Kunstgeistes vollendet, die Entwicklung in einer Baukunst abgeschlossen, jede architektonische Kunstform in der langen Arbeit von Generationen ausgereift und zum Allgemeinbesitz geworden ist. Darüber kann ein Jahrhundert hingehen. Erst wenn sich in den gewerblichen Künsten das in der Baukunst gereifte Ideal spiegelt, entwickelt sich auch die Interieurkunst organisch. Dann giebt es nicht mehr eine Mode, die jeden Tag entthront werden kann, sondern einen Stil, vor dem kein Ausweichen möglich ist; ein jeder schöpft dann aus dem grossen Nationalschatz, die Forderungen sind einheitlicher, sogar die Verirrungen nicht ganz ohne Charakter und die Missverständnisse weniger grotesk. Der wertvollen Kraft schöpferischer Künstler bedarf es dann nicht um Stuhl und Tisch anzufertigen, denn alle kunstgewerblich Thätigen finden gleichermassen Halt an den Idealformen, in denen sich der Geist einer ganzen Zeit getreulich ausspricht. Darum sollten unsere Schaffenden auf ihrem Wege zum Höchsten rastlos fortschreiten, nicht im Profanen sich selbst verlieren, sondern allein die im Kern wahrhaft grosse und fruchtbare Idee, die sie bisher geführt hat, weiter verfolgen bis zu den Höhen der monumentalen Baukunst. Wenn sie der Zukunft

dieses Ziel vorbereiten, versorgen sie, ohne es zu wollen, auch Handwerk, Industrie und Kunstgewerbe mit soviel neuem Kunstmaterial, wie zum allgemeinen Nutzen erforderlich ist. Dieser weiteste Weg ist der einzige, der sicher zu den allein wünschenswerten Resultaten — den grossen und kleinen — leitet; alle andern Unternehmungen müssen, so hoffnungsvoll sie am Anfang auch scheinen, in Enttäuschungen enden.



VOYSEY, SCHRÄNKCHEN. AUS DEM HOHENZOLLERNKUNSTGEWERBEHAUS



CHRONIK

BERLIN

Bei *Schulte* waren Bilder von Stuck ausgestellt. Stuck ist jetzt ungefähr vierzig Jahre alt. Die Ausstellung wirkte dennoch wie ein Stück Vergangenheit – in den alten Bildern –, wie ein Blick in die Vergangenheit in den neuen. Kein Zuwachs, auch noch kein Erloschensein, aber der Glanz der ersten Epoche fehlte. Was für ein Aufleuchten war das ehedem in München gewesen, als Stuck auftrat! Der Bauernsohn aus der Gegend um Passau, dem von der Natur ein seltsames altes Ägyptergesicht gegeben worden war, hatte sich damals als achtzehnjähriger Anfänger mit kunstgewerblichen Zeichnungen, Allegorien und Emblemen, die ein unverkennbares Gepräge hoher Leichtigkeit, Eleganz und zugleich Wucht des Schaffens trugen, als ein kommender Meister offenbart. Er hat sein Wort zum grossen Teil eingelöst. Wir standen noch bewundernd vor solchen Arbeiten seiner ersten Jahre wie „Kreuzigung". Es lagen in der Stärke des Stils, in dem Gefühl für dekoratives Ausnutzen der Farbe Elemente, welche starke Erwartungen für Stucks Zukunft erregten.

Das viele „Sünde"-malen, das Malen von vielen, viel zu vielen Studienköpfen haben Stuck etwas von seiner ursprünglichen Kraft geraubt, ohne im stande zu sein, ihn gänzlich auszuhöhlen; auch in neueren Jahren hat Stuck Zeugnisse von glänzender Kraft gegeben, Beweis sein bei Schulte ausgestelltes Gemälde „Susanna mit den beiden Greisen", eine Scene, die ins Profil gekehrt ist und mit geistreichen Verschiebungen allerdings nicht den Gedanken an ein gutes Bild, jedoch den an ein koloristisch reizendes Plakat wachruft. Im Mittelpunkt der Ausstellung bei Schulte stand das Bild des Mörders, der von den Erynnien verfolgt ist. Proudhon hat das Thema natürlich schöner dargestellt. Stuck hat ihm aber mit kühner Sicherheit koloristische Effekte entlockt, in der Landschaft hinten sind Lichter von einer zwar die Natur ablehnenden, aber wirksamen Stärke, und das Bild im ganzen entrollt die Vorzüge etwa eines, freilich vergröberten, in Bologna entstandenen Historienbildes.

Die spielende Grösse seines Talentes offenbarte er in mancher Kleinigkeit von antikisierendem Charakter. Was uns aber in der Ausstellung mit der grössten Bewunderung vor seinem Talent erfüllte, das waren doch die Plastiken, diese kleinen Bronzen mit griechischen Motiven, Werke von Stuck, die länger zurückliegen; wie sind sie doch ursprünglich, aus einem lebhaften und feurigen Temperament hervorgegangen. Die „Amazone" ist ein kleines Meisterwerk. Sie vereinigt sich wie aus einem Gusse mit ihrem Pferde. Es ist eine Schöpfung, so stark, wie manche, die wir aus der Renaissance bewundern. Wir scheiden von Stuck mit einem Blick auf das Porträt, das ihn und seine Gattin darstellt, das vielgeschmäht ist,

gewiss eine grosse Steifheit hat, sicherlich unzulänglich ist — und doch Interesse einflösst.

⨯

Bei Schulte hatte man etwas wie einen Blick auf Eklektikerkunst: bei *Cassirer* gab die Munch-Ausstellung Gelegenheit, fast an Kinderkunst zu denken. Wir alle kennen das Tagebuch des kleinen Moritz. Diese Zeichnungen sind vor längerer Zeit entstanden. Oberländer hatte in ihnen eine Nachahmung der Unbehülflichkeit der kindlichen Hand in Verbindung mit einer Wiederhervorbringung der Vorzüge des Kindes, auffallend scharf zu charakterisieren, geboten. Seitdem ist unser Anteil an ursprünglichem, unmittelbarem Zeichnen aber noch gewachsen. Gleichzeitig mit der stärker gewordenen Abwendung vom Bravourhaften und von der nichts enthaltenden geschickten Glätte hat der Anblick der Leistungen der ob richtig ob falsch so genannten Impressionisten auf uns alle gewirkt. Wir lieben, durch sie, die gründlich sehen, den augenblicklichen Eindruck einer Sache zu erhalten und sind allen denen dankbar, die uns momentane Eindrücke intensiv übermitteln. So wurden wir allmählig für Munch reif, der seinerseits sich nicht verändert hatte.

Jetzt lächeln wir über den Eifer, der seinerzeit Munchs Bilder aus Ausstellungen vertreiben wollte. Wir sehen nicht ein, dass diesen mit Eindringlichkeit wirkenden Arbeiten der Zutritt zu unsern Augen verschlossen werden soll. Zwar wenden wir uns häufig von den symbolischen Bildern des kühnen Norwegers ab, meinen auch, dass es immer nur Wenige sein werden, die den Ansichten von Dr. Max Linde beipflichten, die dieser in seiner Broschüre „Edvard Munch und die Kunst der Zukunft“ (Friedr. Gottheiner, Berlin, 1902) geäussert hat. Aber die nicht Rätsel aufgebenden Bilder Munchs üben schon auf Viele bei uns eine Wirkung aus und erregen das Interesse. Wir bewundern seine Empfänglichkeit für Stimmungen der Landschaft und seine Gabe der Charakteristik — und unter den radierten Frauenporträts, die wir zuerst vor einigen Monaten bei Schulte sahen, fanden wir solche, die den Vergleich mit den Werken grosser Meister nicht zu scheuen hatten.

Bei Cassirer treten uns neben solchen vorzüglichen radierten oder lithographierten Porträts auch schon länger bekannte ältere Radierungen entgegen, von denen wir nicht gesonnen sind, alle zu bewundern. Nie haben wir beispielsweise in dem jungen Mädchen, das wie die Tochter von „ich, Anna Szillag“ am Strande steht und ihre Haarpracht von jemandem bewundern lässt, der darüber nachzudenken scheint, ob er sie ihr abschneiden soll — und die Steine am Strande haben zum Teil die Form von breiten Fischen angenommen — nie haben wir begreifen können, was man an dieser Radierung wohl schätzenswert finden sollte. Dann ist eine aquarellierte Federzeichnung von Munch ausgestellt, entsetzliche Mädchen in einem Tingeltangel — hier denkt man wirklich an Kinderzeichnungen, doch nicht in einem Munch freundlichen Sinne. Blätter von ungemeiner Poesie entschädigen dafür. Zwei Menschen, sich umarmend, an einem Fenster, sind von hoher Schönheit. Auf einem andern Blatte sieht man, wie ein Kind eine Gardine lüftet, das Licht strömt herein — die Radierung ist weit entfernt davon, in allen Teilen musterhaft zu sein, dennoch erlaubt sie durch die Feinheit eines einzelnen Teiles — der Beleuchtung — selbst an das herrliche Bild Schwinds in der Schackgalerie zu denken: das junge Mädchen, das in der Morgenfrühe auf den Starnberger See hinausblickt, und die Vorzüge und Nachteile der beiden Arbeiten ernsthaft abzuwägen.

Unter den Bildern sieht man seltsame Marinen; — ein Bauernhaus in der Nacht; — eine belebt angefangene Skizze des Dichters Lie; — eine landschaftliche Stimmung im Regen; — einen Gerichtssaal von einer merkwürdigen Intensität; — einen schönen Landschaftsgedanken mit zwei Mädchen, welche Blumen pflücken — dies ist ein sehr sympathisches Bild von Munch — und ein grosses Bild einer Sommernacht. Den tiefsten Eindruck unter allen Bildern machte uns eine Porträtskizze, signiert: E. Munch 95, einen Mädchenkopf darstellend. Nicht oft sahen wir ein Porträt, in welchem so viel „lag“ und in welchem auch ausserdem das Materielle so gut angedeutet war — obwohl die Mittel Munchs nicht ausreichten, um dieses Porträt zu vollenden.

Jetzt ist eine Neo-Impressionisten-Ausstellung bei Cassirer. Sie ergänzt unsere wiener Eindrücke. Vuillard ist hier nicht so glänzend vertreten wie in Wien, wenn auch sehr gut. Mit Bonnard befreunde ich mich auch hier nicht, trotzdem das eine seiner Bilder, eine pariser Strassenscene bei Nacht, besser ist als eins der in Wien ausgestellten.

Warum Bonnard, Roussel, Vuillard, Denis den Neo-Impressionisten oder Pointillisten zugesellt werden, von denen die belgischen und deutschen Vertreter versammelt sind, habe ich nicht begriffen.

⨯

Bei *Keller und Reiner* ist eine Thoma-Ausstellung. Am besten gefiel mir der „Julitag.“

Bei *Amelang* fand eine interessante Klinger-Ausstellung statt. Man sah die glänzenden Entwürfe zu seiner Brahms-Phantasie, 1894 dem Komponisten zugeeignet, am schönsten die Entwürfe zu „Feldeinsamkeit“ und zu „Evokation“. — Wie viel grösser ist Klinger doch, wenn er erfindet und radiert, als wenn er bildhauert! H.

Kunstgewerbe.

Im Lichthof unseres Kunstgewerbemuseums konnte man, dankbarer als in den grauen Morgenstunden, zur Abendzeit unter den ornamentalen Phantasien und den Schmuckträumen vergangener Zeiten sich ergehen.

Das neutrale Licht, das von unsichtbaren Bogenlampen jenseits des gläsernen Dachhimmels den Raum hell und doch gedämpft erfüllt, gab gesammelte Stimmung. Und zum Sonderreiz solch dekorativen Spätwandels erwachten die beiden mächtigen Tempelleuchter, die an den Stufen des Hofes sonst düster und stumm Wache hielten; der verkleidete Bronzedurchbruch ihrer Rundlaternen ward, vielleicht zum erstenmal seit ihrer Verpflanzung, wieder lichtbelebt.

Und in diesem Tempellicht standen Zierwerk und Hausrat aus westlichem und östlichem Gelände. Die meisten Provinzen des Museums haben zu dieser Schau ihren Tribut geleistet. Italienische und spanische Messgewänder aus Samt und Brokat mit Aufnäharbeit und Gold-Silberstickerei, gewölbte italienische Truhen, die Sarkophagen glichen und die Hochzeitsgaben bargen, Zinn- und Silbergerät von Jamnitzer, die kurieusen Nautilus- und Traubenpokale und der laufende Fontänenelefant als Tafelaufsatz.

Urbino- und Gubbiomajolika, im saftigen Gelb und im spiegelnden Metalllüster, Legenden erzählend, mythologisch drapiert und heraldisch beschildert, auch als Porträtstück wie jene Brautschüssel: Lucrezia la Bella. Neben solch pomphaften Haupt- und Staatsaktionen der Keramik stand die uns befreundetere Einfachheit der Apothekergefässe, die weniger auf Darstellung als auf den koloristischen Akkord komponiert sind. Die verblüffendsten, die an die delikate Primitivität japanischer und Bigotischer irdner Farbenspiele erinnerten, zeigte Bode vor einigen Jahren in der Renaissanceausstellung. Hier gefielen mir zwei solcher Poterien, die eine gelb mit grünem Pfauenfederdekor, die andere mit breitem blassgrünen Blättergewinde auf blauem Grunde.

Solch südlicher Töpferei gegenüber, die immer deutlich die Marke des Dekorativen trägt und auch beim Zweckgerät, wie dem Apothekergefäss, vor allem an die Wirkung des Reiheaufstellens, der Paneelserie, denkt – das trunkfeste robuste deutsche Steinzeug, bauchig, inhaltsgewaltig, breitsesshaft, und, damit der Trunk gedeihe, mit einem erbaulichen Spruch oder einem ehrbaren Bibelbild geziert: nürnberger Hirschvogelkannen, korpulente kurzhalsige kölner Steinkrüge, graue wie ein Turm mit Reliefwandung spitzansteigende Pinten.

Und noch charakteristischer sprach sich der Kulturunterschied des Südens und Nordens in der Glaswelt aus. Hier die feingliedrigen Gläser von Murano, von vollendeter Diskretion, nur durch das Wachstum der schlanken Stengel und die rein erblühende Wölbung des Kelches wirkend, sparsam geschmückt mit luftigen organisch entwickelten Flügeln oder mit dem Filigrangespinst zarter weisser Fäden, die wie Spitzennetze zwischen den Glasschichten lagern oder mit dem kaleidoskopischen Spiel Millefiori. Die edelen Ahnen sind es der plumpen und grellen Glasbäckereien des modernen Venedigs, die vor einigen Jahren noch teuer bezahlt wurden, heut aber glücklich – auch ein Erfolg der langsamen Geschmacksreinigung – abgewirtschaftet haben. Und dort das deutsche Glasgeschirr des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, das wenig Glasform zeigt, sondern einfach den Humpenmassstab voll Fülle und Inhalt vom Steinzeug und Zinn übernimmt. Mächtige zylindrische Gefässe, wuchtige vierkantige Flaschen aus trübem, grünlichen Material, dem sogenannten Waldglas, in Emailfarben gelb, weiss und gold bemalt mit Wappen, Emblemen und Innungszeichen. Dazu auch ungefüges Spielwerk: jene Becher, die auf einen Zug ausgetrunken werden mussten, in Form einer Frauengestalt mit weitem Glockenrock, eine Glasvariante des silbernen patrizischen Brautbechers; Tiere aus Glas, als Flaschen, und das berühmte Umtrunkgefäss („Ihr Mannen, macht das Armbein krumm"): der balladeske Stiefel.

Unter den Möbeln interessierte der barocke Franziskanerstuhl, der, abgesehen von Armlehne und Fusssockel, völlig stoffumkleidet gleichsam im Prunkornat seines Ordenskleides feierlich ragte. Und Armlehne und Fusssockel begnügten sich nicht mit den Funktionen, sondern sie dienten der Verkündigung in majorem dei gloriam. Heilige und Madonnen trugen die Lehnen, Teufel kämpften am Unterteil mit den Engeln, und der Sitzende konnte auf die (zu diesem Zweck?) vorspringenden Häupter der höllischen Widersacher seinen Fuss stellen, gemäss dem Bibelwort: Du wirst der Schlange den Kopf zertreten.

Wie fremd scheint solch Sitz „voll tieferer Bedeutung" unseren modernen Vorstellungen von einem Stuhl, und doch sind auch in unserer Zeit Stühle gemacht worden, die sich nicht mit dem Dienen begnügen, sondern sprechen wollten. Freilich verkünden sie nichts weniger als theologische Wissenschaft – die Carabinstühle mit ihren Gliedern aus verschränkten Leibern und der Lehne, die als ein nacktes Weib den Rücken des Sitzenden umschlingt.

In seinen Beschlägen war ein spanischer Zierschrank bemerkenswert, sie bestanden aus feinem goldfarbenen Filigranwerk, ein zierlicher Durchbruch, das von rotsamtnen Untergrund sich abhob und wie eine Vergrösserung von Uhrspindelblättern wirkte.

Eine Kulturkuriosität enthielt die Vitrine mit chinesischem Porzellan des achtzehnten Jahrhunderts. Wie die Holländer das Blauweiss der Keramik und die Lackmalerei des Ostens nachgeahmt, so gehen hier die Chinesen ihrerseits auf europäischen Spuren.

Es ist sehr drollig, zu sehen, wie in der gleichen Zeit, als in Europa die Chinoiserien à la mode waren, in China die Tassen mit zopfiger Emblematik, mit den Bildern Maria Theresias, mit Bourgeoisien im Chodowieckigeschmack, mit Magisterporträts vom „würdigen Biedermann, Pastoren oder Ratsherrn lobesam", oder dem perrückenüberwallten Johannes Cocceius („Seht hier mit Kopf und Ohren den Herrn, Ehrwürdig, Wohlgeboren") dekoriert wurden.

⨯

Ein Schlusswort über die Poterien von Hans St. Lerche bei Schulte. Sie wirkten nicht gefunden und hatten nichts göttlich Freigeschaffenes. Ausgedacht schien diese Kombination von Steinzeug mit Bronze, die in Schlangenform oder als Blattverästung die Gefässe umspinnt. Und das Steinzeug begnügte sich nicht mit seiner organischen Koloristik, sondern rief noch zur Unterstützung die farbigen Flüsse herbei, die als Augen in der Fläche schimmerten, ohne sie jedoch beleben zu können. Es fehlte diesen Stücken der phantasievolle Spieltrieb, der sich gerade in der Keramik so ungezwungen tummeln kann – wenn man ihn hat.

⨯

Im Hohenzollern-Kaufhaus wird eine reiche und instruktive Übersicht über die moderne Buchkunst geboten. In den Ausstellungen früherer Jahre dominierten in solcher Mustersammlung die Werke des Auslands, heut lässt sich schon deutscher Buchschmuck in mannigfacher Erscheinung vielfältig repräsentativ vorstellen. Detail und Requisiten der Werkstätten für Bibliophilie breiten sich aus; Druckproben aus dem Drugulinschen Werk der Schriften aller Völker, Eckmannsche Satzbilder; die farbenfreudigen modernen Buntpapiere in der an keramische Koloristik erinnernden Zufallswirkung überlaufener Töne, für Vorsatz bestimmt und zum Deckenbezug; kostbares Leder von den Originalfellen an, die schweinsledern und saffianprächtig sehr suggestiv und appetitlich an der Wand hängen bis zu den raffiniert geätzten und gebeizten Einbänden Collins, die farbiges Übergangsflächenspiel geben; interessante japanische Lederpapiere, die verblüffenden Variationen narbiger Maserung zeigen und mit den verschwenderischen Einfällen der Natur für Schlangen- und Fischhaut wetteifern; zarte japanische Seidenpapiere, wie sie der Pan und die Insel als zärtliche Schleier vor ihren Bildern anwandten, mit zierlichem Netzwerk haarfeiner Linien, mit Schmetterlingen und Blättergewinden, luftig, hauchig, Weiss in Weiss.

Und dann zur Ensemblewirkung eine ganze Amateurbibliothek, die reich von allen künstlerisch strebenden Verlagen beschickt wurde. Die Überwindung des alten im Talmiglanz prahlenden Prachtwerks wird hier in Thaten gefeiert. Man sieht, wie – parallel den anderen Gebieten des Kunstgewerbes – als Reaktion gegen die Vorliebe für äusserliches Dekorieren jetzt gewisse Schlichtheitstentenzen gelten: Schmuckwirkung nicht durch Ausputz, sondern durch ausgeglichene Zusammenstimmung aller Faktoren. Man will zeigen, dass der Geschmack nicht durchaus in Luxusanwendung beruht, sondern in feinem taktvollen Gefühl. So ward der alte Pappband neu belebt, der ohne materiellen Wert so zart und liebenswürdig wirken kann in der Einheit der farbig getönten rauhen Fläche mit dem sich abhebenden Titelschild oder einem sparsamen geprägten Zierstück.

Eugen Diederichs und der Inselverlag haben sich in solchen Bändchen vollendet die bescheidene Anmut der Bücher vor hundertundzwanzig Jahren zurückerobert und sie mit modernem Geist erfüllt. Muster geschmackvoller Schlichtheit sind auch die rauhgemaserten Cassirerbände, die sich aus dem geschlossenen Titelletternbild in weiss Email auf grauem Grund, ein Ornament gewinnen.

Der Hauptgünstling unter den neueren Einbänden, der starkfädige Leinenband in schwarzgrauen, grüngrauen, mattroten Schattierungen, wird vor allem durch die Eckmannschen Einbände für S. Fischer vertreten, und dass neben der dekorativen Wirkung mit bescheidenen Mitteln jetzt, wie in London und Paris, auch der geschmackgeschulte Wille zum Wertvollen sich bethätigt, das beweisen eine Reihe Ganzlederbände. Paul Kersten hat sich besonders dieser Luxusprovinz des Buchschmucks verschrieben. Er thut manchmal noch des Guten zu viel in der Flächenbehandlung, aber viele seiner Arbeiten sind in der Art, wie er das Leder-Material durch das Individuelle der Narbung, des Craquelés, der feinen Verästung für sich sprechen lässt und dazu charakteristisch Titelletten und Bordüren stimmt, sicher gelungen. Felix Poppenberg.

DRESDEN

Drei dresdener Künstler vereinigten sich zu einer Ausstellung ihrer neuen Arbeiten; Gotthard Kuehl, Robert Sterl und Richard Müller. Kuehl ist hinlänglich bekannt: für uns ist es besonders erfreulich, zu merken, wie er sich immer mehr in den Geist der Stadt einlebt und neue Bilder verschiedener Teile, besonders der Elb- und Brücken-

partien giebt. Er hat bereits eine wertvolle IkonographieDresdens um die Wende des 19. Jahrhunderts geschaffen. – Richard Müller scheint mir nur immer sich steigernde Geduldsproben zu liefern. – Von den dreien dürfte Sterl wohl der am wenigsten Bekannte sein, da weder eigenes Sichvordrängen noch die Parteilichkeit irgendwelcher Apostel das Auge der Menge auf ihn richteten. Als alle Welt „Armeleut"-Bilder malte, zog es auch Sterl zu diesem Stoffkreis hin, doch nicht mit der Hast und dem Pathos wie die meisten. Dafür blieben seine Gesichtspunkte reiner künstlerisch als die der meisten Anderen. Selbst bei einem Meunier kann man nicht den Gedanken vertreiben, er wolle uns nicht nur für seine Typen als Kunstwerke sondern auch für dieses Arbeitervolk als Menschen gewinnen. Und wiederum, so ein hypereifriger Armeleutmaler wie Léon Frédéric hat seine Begeisterung verfliegen lassen und schafft jetzt mystische Allegorien. Sterls Neigung zu diesem Stoffgebiet war jedenfalls weniger leidenschaftlich, aber von grösserer Beständigkeit. Seine Bilder von Steinbrucharbeitern, Feldbauern oder Fabrikvolk wollen nicht im mindesten weder Mitleid noch Befremden erregen; die Motive interessieren nicht sozialpolitisch, überhaupt nach keiner anderen als nach der künstlerischen Richtung. – Daneben malt Sterl viele Bildnisse, mit dem allerbesten Gelingen aber Landschaften. Zuerst fesselte er hierbei durch seine grosszügige Vereinfachung der Naturformen sowohl als auch der Farben, und durchs Herabstimmen auf einen tiefen Ton. Ein dunkler Wald, eine matte Wiese, ein fahler Himmel z. B. heben sich in drei einfachen, grossen Flächen gegeneinander ab. Seit er aber sich in einem hessischen Dorf, zwei Stunden von der nächsten Bahn entfernt, sein Sommerhäuschen gebaut hat, lernte er, namentlich im Lauf des sonnigen Sommers im Jahre 1901, einer kräftigen Farbengebung mehr Geschmack abgewinnen, und neuerdings schuf er prächtige Landschaften mit wirkungsvollen Gegensätzen zwischen glutübergossenem Herbstlaub und dunkelm, gegen den Abendhimmel stehenden Wald.

⨯

Die in Nummer Drei dieser Zeitschrift abgebildete, schöne Aktzeichnung Ludwig von Hofmanns gelangte in den Besitz des dresdener Kupferstich-Kabinetts.

⨯

Im Lauf des Jahres soll damit angefangen werden, uns eines unserer schönsten Kunstwerke zu rauben, – oder, hoffen wir vorderhand noch, es durch ein anderes zu ersetzen. Die Augustusbrücke wird abgebrochen, und ganz an gleicher Stelle eine zweite breitere erbaut. Glücklicherweise hat man den Plan, die Brücke auf den Theaterplatz, anstatt auf das Schlossthor zu richten, fallen lassen, und auch sonst merkt man den besten Willen, uns wenigstens so gut es geht, für den Verlust zu entschädigen.

Bei dieser Gelegenheit veranstaltete das kgl. Kupferstich-Kabinett eine Ausstellung von beinahe hundert Ansichten der Augustusbrücke, deren älteste vom Jahr 1678 datiert, die aber den Bau auf vier Jahrhunderte hindurch verfolgen lassen. Sie ist eigentlich gar nicht so alt wie man gewöhnlich annimmt, denn in ihrer wirklichen Schönheit, wie wir sie jetzt lieben, steht sie erst seit etwa 1735 da. Fast keiner der alten Vedutenzeichner hat eine Ahnung von dem ihr eigentümlichen Reiz und sie zeichnen sie alle mit dem Zirkel und Richtscheit. Dadurch, dass die Hauptströmung nicht in der Mitte des Flussbetts an dieser Stelle liegt, zerfällt sie in zwei ungleiche Steigungen, eine kurze von der Altstadt her, und eine lange zur Neustadt hinab. Das giebt ihr einen Kopf, einen lebendigen Körper, eine Seele gleichsam, und sie verkörpert etwa die träge doch mächtige Bewegung eines vorgeschichtlichen Untiers, eines Alligators, der mit dem Schweif schlägt.

Dieses Motiv, das ungleiche Profil, soll bei der neuen Brücke beibehalten werden, und man sucht nur eben dem Zweck des Neubaus – Erleichterung der Schiffahrt – durch Verminderung der sechzehn Bogen auf zehn Rechnung zu tragen, im übrigen aber das Alte möglichst fest zu halten. Freilich, die neuen Quaianlagen hätte man sich schenken dürfen. Die werden leider doch den Eindruck des sauber Geschniegelten, unkünstlerisch Adretten erwecken und der Schönheit des Brückenbaus an sich Abbruch thun.

⨯

Es ist wohl angebracht, das Augenmerk der Kunstliebhaber auf die Ludwig Richter-Abteilung der akademischen Ausstellung zu lenken. Geh. Rat. Woermann, dem wir schon die prachtvolle Cranach-Ausstellung verdankten, hält sie in seiner Obhut und so können wir sicher sein, dass mit ihr mehr als die blosse Schaulust befriedigt werden wird. Das Material an Oelgemälden wird reich, an Zeichnungen und Aquarellen fast überreich sein. Gleichzeitig wird voraussichtlich das gesamte graphische Werk des herrlichen Meisters hier ausgestellt werden. Hans W. Singer.

STUTTGART

Die Stuttgarter dürfen für die nächste Zeit um eine Stagnation ihres öffentlichen und künstlerischen Lebens kaum besorgt sein. Wie eine streitbare Person hat sich die „Lusthausfrage" mitten unter unsere Schwaben hineingeworfen und mit

starken Armen die Bevölkerung in zwei Hälften geteilt. „Ein Lusthaus" ertönt es allenthalben und auch der Gegenruf fehlt nicht. Bereits ist diese schwäbische Frage eine deutsche geworden, da die gesamte deutsche Presse zu diesem hochinteressanten Problem, der vollständigen Rekonstruktion eines vernichteten Baudenkmals, von dem nur Bruchstücke erhalten sind, Stellung genommen hat. Und zwar meist eine ablehnende. Darin sind ja Alle einig, dass der Abbruch dieses schon teilweise zerstörten Werkes im Jahre 1846 auf Befehl des *„Ruinenhassers"* Wilhelm I. ein nationales Unglück war und dass mit dieser, Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen, wundervollen Schöpfung des genialen Michael Georg Beer die Perle der deutschen Renaissance vernichtet wurde. Und dafür wird heutzutage dieser zierliche Arkadenbau mit seinem mächtigen Giebeldach, seinen vier runden Ecktürmen und mit seinem herrlich geschmückten Saal im ersten Stockwerk, der mit seinen ca 1100 qm. seinesgleichen in Deutschland nicht hatte, wohl allgemein gehalten. Von dieser Begeisterung aber, welche durch die erhaltenen Bruchstücke sowohl, als durch die trefflichen genauesten Aufnahmen des Baus von Karl Beisbarth stets von neuem genährt wurde, bis zum Wiederaufbau, das ist ein Schritt von so bedenklicher Tragweite, dass sehr viele ihn nicht mitmachen wollen. Die Begeisterung wäre auch lange noch so etwas wie eine platonische Liebe geblieben, da brannte in der Nacht des 20. Januar 1902 das Hoftheater ab, dem bekanntlich seiner Zeit das Lusthaus hatte weichen müssen. Und aus der Brandruine heraus schälten sich die Überreste des Lusthauses, so zuerst die mächtigen Mauern der Seitenfronten mit ihren ornamentalen Verzierungen, und später ein ganz prächtiges Bruchstück der Arkaden mit den Treppenaufgängen zu der Galerie. Sie wirkten denn auch wie der bekannte Funken in dem Pulverfass, halb Stuttgart explodierte und die andere Hälfte kommt nun gesprungen, um das Wasser kühler Vernunft auf die Begeisterungsflammen zu giessen.

Auf beiden Seiten stehen Namen von Klang und Bedeutung. Was uns anbelangt, so halten wir nach so vielfach gemachten Erfahrungen eine derartige Rekonstruktion für eine höchst zweifel-



BERTHE MORIZOT, MÄDCHENPORTRÄT

hafte Sache und wir möchten unter so vielem nur an die Kopie des Schlosses Chambord a. d. Loire erinnern, die sich ein bekannter Petroleumkönig in New-York hat errichten lassen. Trotz genauer Nachmeisselung jedes einzelnen Steines fehlt dem Ganzen doch Stimmung und Charakter der französischen Renaissance. Auch die Frage darf aufgeworfen werden, ob es ratsam ist, in einer Zeit wirtschaftlicher Depression, unter der unsere Künstler am meisten leiden, die für künstlerische Zwecke ohnehin so spärlichen Mittel der Gesellschaft auf Jahre hinaus für eine so kostspielige Aufgabe zu engagieren? –

Durch die alles erfüllende „Lusthausfrage" sind andere künstlerische Angelegenheiten etwas in den Hintergrund des Interesses getreten, so die Neueinrichtung der kgl. Gemäldegalerie durch Herrn Prof. Dr. Konrad Lange. Die Trennung der alten und neuen Meister ist nun glücklich durchgeführt und die erstere Abteilung darf als wohlgelungen betrachtet werden. Weniger dagegen die neuere, wo u.a. der prachtvolle Makart unserer Galerie, die „Cleopatra" vollständig totgehängt worden ist.

Die Spaltung unserer Künstlerschaft in zwei Lager „Künstlerbund" und „Freie Vereinigung württembergischer Künstler" hat auch über Stuttgarts Grenzen hinaus Aufsehen erregt. An der Spitze des



VIGELAND, GRUPPE

ersteren stehen Graf Kalckreuth und die Akademieprofessoren, die letztere hat die einheimischen Schwaben um sich gesammelt, als deren bedeutendste die Maler Otto Reiniger und Hermann Pleuer zu nennen sind. Zur Zeit ist Ruhe im Land; die Künstler sind mit ihren Werken für die diesjährige Ausstellung vollauf beschäftigt. H. T.

WIEN

Gegenwärtig haben Karl Mediz und seine Frau eine Kollektivausstellung veranstaltet. Mann und Frau – ihre Bilder sind oft zum Verwechseln ähnlich – sind ausgesprochene Kleinmaler, beiden ist aber auch der Sinn für dekorative Komposition gegeben. Hierdurch werden beide zu grossen Leinwänden verleitet, zu überlebensgrossen Figurenbildern, zu heroischen Landschaftsmotiven, die sie dann, ohne Herrschaft über die Massen, mit unglaublichem Fleiss und raffiniertem technischen Geschick Stückchen für Stückchen auspinseln. Diese Dissonanz trübt unaufhörlich den Eindruck. Doch offensichtlich sind es zwei Menschen, die schwer um die Kunst ringen. Hugo Haberfeld.

PARIS

Der erste Teil des Nachlasses der Antiquitätenhändlerin Madame Lelong kam im Dezember in der Galerie Georges Petit zur Versteigerung. Obwohl dieser erste Teil der Sammlung der berühmten Antiquitätenhändlerin noch nicht die Werke des 17. und 18. Jahrhunderts umfasst, die Epoche, aus der Madame Lelong mit Vorliebe sammelte, so ergab sich doch ein Gesamterlös von etwa einer Million Francs. Die zur Versteigerung gelangenden Bilder bildeten den schwächeren Teil der Sammlung. Unter ihnen erreichte „die Stifterin", die dem Mostaert zugeschrieben wird, 20 200 Fr. (dieses Bild wurde vor einigen Jahren auf einer pariser Auktion für 1 800 Fr. verkauft), ein Männerporträt, Lucas Cranach zugeschrieben, wurde mit 3600 Fr. bezahlt. Die Werke des Kunstgewerbes erreichten fast durchweg Preise, die das festgesetzte



CÉZANNE, LANDSCHAFT

Limit überstiegen. Ein flandrischer Gobelin aus dem 16. Jahrhundert, eine figurenreiche Darstellung, brachte 61 000 Fr., eine zweite, nach einem Entwurf von van Orley, vorzüglich erhalten, 46 000 Fr. Sonst wären noch folgende Preise zu erwähnen: Darstellung einer Jagd in Email von Limoges, in Form eines Hauses, Arbeit des 13. Jahrhunderts, 11 100 Fr., gemalte Emailleplatte, Limoges, von Jean Pénicaud, Einzug Christi in Jerusalem, Arbeit des 16. Jahrhunderts, 16 000 Fr., Hieronymus-Statue, Marmor, italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts, 10 800 Fr., zwei grosse figürliche Bronze-Kandelaber, Italien, 16. Jahrhundert, 19 500 Fr., französische Tapisserien, 15. Jahrhundert, 21 000 Fr., eine französische Tapisserie aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, mit einer Darstellung von sechs mit verschiedenen Spielen beschäftigten Personen, 36 000 Fr. – Man darf der Versteigerung des zweiten Teiles der Sammlung, die die wichtigeren Werke enthält und die Ende April stattfinden wird, mit der grössten Spannung entgegensehen. –

Bei einer Versteigerung, auf der der Nachlass der Witwe Braquenis zum Verkauf kam, erregten 12 dekorative Malereien von Claude Audran das meiste Aufsehen. Diese Malereien dienten den grossen Teppichwebereien von d'Aubusson, die sich im Besitz der Familie Braquenic befinden, als Modelle und es wurden nach ihnen verschiedene Serien angefertigt „Monate und Götter". Der Preis der Bilder war 42 000 Fr. –

In der Galerie Georges Petit findet eine Ausstellung von 100 Werken von Boudin, Lépine, Jongkind, Sisley statt. Die Sammlung ist aus Privatbesitz zusammengestellt und es erwecken in ihr eine Anzahl Sisleys ungewöhnliches Interesse. –

Der zweite Teil der Sammlung japanischer Kunst *Hayashi* kam im Hotel Drout in den Tagen vom 16–21. Februar zur Versteigerung. Einzelne Preise der Hauptstücke werden wir in der nächsten Nummer bringen.

NEWYORK

Auktion der Sammlung *Henry Marquand*. Von A. von Pettenkofer, Der Karren der Verwundeten, 2500 Dollar, G. Romney, Das schüchterne Kind, 7800 Dollar, Reynolds, Porträt der Mrs. Stanhope, 7900 Dollar, John Crome, Laubwald mit Fluss, 8800 Dollar, G. Romney, Porträt der Mrs. Wells, 15 500 Dollar, John Constable, Das Thal von Dedham, 13 700 Dollar, J. Hoppner, Porträt der Mrs. Gwyn, 22 200 Dollar. Den grössten Preis erzielte das bekannte Bild von Alma-Tadema, eine Vorlesung aus Homer mit 30 300 Dollar, während einige kleinere Werke aus der Schule von Fontainebleau mit 2–3000 Dollar bezahlt wurden.

In der Auktion Warren wurden die Bilder der Schule von 1830 sehr hoch bezahlt. Die „Hirtin" von J. F. Millet brachte 177 500 Fr. Dieses Bild war 1854 durch den Künstler an Herrn Letrone verkauft worden; 1859 figurierte es auf dessen Auktion unter dem Titel „Tricoteuse". Wieder erschien es 1877 auf der Auktion Diaz, bei der es für 6200 Fr. versteigert wurde. Im Jahre 1888 ergab es auf der Vente Spencer 37 500 Fr. Die Steigerung war mithin eine stetige. Eine Zeichnung Millets brachte 18 000 Fr.; sie war in der Versteigerung Gavet 1875 für 2800 und auf der Versteigerung Marmontel 1883 für 11 000 Fr. verkauft worden. – Weitere Preise der Auktion Warren waren: Corot, Orpheus und Eurydice 107 500 Fr. Diaz, la descente des Bohémiens 68 500 Fr. (Das Bild brachte 1889 in der Vente Secretan 33 000 Fr.) Die „Ankunft am Brunnen" von Millet brachte 23 000 Fr., eine Landschaft von Th. Rousseau 22000 Fr., Sonnenuntergang von Dupré 15000 Fr., Flussufer von Daubigny 29750 Fr.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

In der *Deutschen Revue* spricht der Graf Schönborn, ehemaliger österreichischer Justizminister, von seinen Begegnungen mit hervorragenden Männern und kommt zu Erinnerungen an Meissonier, Führich und Hans Makart. Von Makart erzählt er die Äusserung:

„Wenn ich eine Komposition mache, die einen historischen Vorgang darstellen soll, so sehe ich beim Nachdenken im Spiegel meines geistigen Auges zunächst keine Figuren, sondern Licht- und Schattenpartien. Diese ordne ich koloristisch an und in die Licht- und Schattenpartien müssen dann die Figuren hineingepasst werden."

Es ist kaum möglich, Makarts Kunst besser zu kennzeichnen. Und uns kommt die Erinnerung an die Gerüchte, die über Hans Makarts „Dummheit" umgingen, und wie man sich darüber aufhielt, dass er nicht reden konnte! Hat man nicht Unrecht gehabt? Der grosse Schweiger, wie Hans Makart von seinen Verehrern genannt wurde, ist sich über sich selbst jedenfalls klar gewesen. Denn nichts könnte charakteristischer und witziger gefunden werden als jene Äusserung, die er über sich und zwar selbst im Irrsinn that: es käme ihm so vor als wenn sein Kopf ein Farbenkasten wäre, als wenn sein Kopf keine Ideen, sondern Farben enthielte. Er

brauchte nicht irrsinnig zu sein, weil er diese Bemerkung machte; er war irrsinnig, das ist ausgemacht, — aber die Bemerkung, mit welcher er sich über seine Wahnvorstellungen verbreitete, giebt eine zutreffendere Darstellung seines Wesens als wir ihr je in einer Biographie dieses jetzt unterschätzten Künstlers begegnet sind.

Das Fabelhafteste an früher Leistungsfähigkeit im Gebiet der Malerei, das wir in neuerer Zeit sahen, ist eine Kopie nach einem Damenkopfe Lely's, die der englische Maler Watts ausführte, als er fünfzehn Jahre alt war. Das *Magazine of Art* erzählt, dass er sich an einen Miniaturmaler wendete, der jedoch selber nur mit Miniaturfarben Bescheid wusste und ihm daher nichts über Ölfarben mitteilen konnte. Dem Knaben, der vor siebenzig Jahren — Watts ist jetzt 85 Jahre alt — zu dem obskuren Miniaturmaler kam, gab dieser die Farben an, die vermutlich bei Lely's Bild verwendet worden wären; und diese magere Information war Alles, was Watts erfuhr, bevor er den bewundernswerten Kopf (den das Magazine of Art abbildet) malte. Wenn man die Wiedergabe genau betrachtet, nimmt man eine Pinselführung wahr, die nichts von jenem Zögern aufweist, das die gewöhnliche Mitgift der Anfänger ist. Im Gegenteil, man sieht eine Malerei, von der man nur sagen kann: es ist unmöglich, etwas Besseres zu machen.

Watts' Beobachtungsgabe, sein Vermögen, Form und Farbe, sowie alle delikaten Tonunterschiede zu sehen, das die Erkennungsmarke des geborenen Malers ist, hat nicht durch Studium und Übung entwickelt zu werden brauchen; von Anfang an war es da und von der ersten Stunde an hat Watts nicht die geringste Schwierigkeit gespürt, das wiederzugeben, was vor ihm war, einen Gegenstand der Kunst oder ein Stück Natur. Wer die von Watts in so besonders früher Jugend angefertigte Kopie betrachtet, glaubt sofort ein originales und charakteristisches Werk von Sir Peter Lely zu sehen. Die Kopie zeigt das ausserordentliche Talent des Anfängers so sehr, dass man sagen muss, die einzig geartete Stellung im Reiche der Kunst, die jetzt Watts einnimmt, wird durch dieses Experiment des ungeübten Kindes bereits im voraus bewiesen.



CAMILLE PISSARRO, PARISER STRASSE AN EINEM FROSTIGEN TAGE



ALFRED SISLEY, FLUSSUFER



BÜCHERBESPRECHUNGEN

Album ausgewählter Gegenstände der Kunstindustriellen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, herausgegeben von Julius von Schlosser. Wien, A. Schroll & Co. 1901.

Von den herrlichen Kunstsammlungen des Oesterreichischen Kaiserhauses, die das eine der grosse Hofmuseen jetzt in sich vereinigt, besitzt nur die Gemäldegalerie einen grossen „wissenschaftlichen" Katalog. Nur zu gross! Wer möchte wohl die drei dicken Bände grossen Formats zur Benutzung vor den Bildern mit sich in die Galerie nehmen? Und wozu dienen alle die mit Bienenfleiss zusammengetragenen Notizen und Aeusserungen über die einzelnen Bilder, bei denen jede eigene Wissenschaft und Kritik fehlt? Die Direktoren der übrigen Sammlungen haben es vorgezogen, kürzere Kataloge oder Führer ihrer Abteilungen zu schreiben, die dem Publikum an Ort und Stelle die nötige Aufklärung geben, und daneben die reichen Schätze in einzelnen grossen Prachtwerken durch Lichtdrucke mit Text zu mässigem Preise weiteren Kreisen bekannt zu machen und der heutigen Wissenschaft reiches Material dadurch zuzuführen. Robert von Schneider hat schon 1895 die Antikensammlung in dieser Weise in einer musterhaften Publikation veröffentlicht; der beste Kenner der Waffenkunde, der zu früh verstorbene Wendelin Boeheim, hat 1898 ein Album der wertvollsten Stücke des herrlichen Waffenmuseums und Carl Domanig hat die österreichischen Porträtmedaillen in einem grundlegenden Werke herausgegeben. Von der Kunstindustriellen Sammlung hat Albert Ilg 1895 die „Arbeiten der Goldschmiede- und Steintechnik" in einem solchen Album veröffentlicht, das durch seinen Nachfolger Julius von Schlosser jetzt eine Fortsetzung in einem Album „ausgewählter Gegenstände" dieser reichsten Sammlung ihrer Art erhalten hat. Die 50 Foliotafeln, in Lichtdruck von Julius Beyer in Grottau ausgeführt, dazu einige farbige Radierungen und Heliogravuren von farbig besonders feinen Stücken sind vorzügliche Leistungen in ihrer Art. Der Text ist von einer Reihe Zinkätzungen begleitet. Der Zuschuss des Oberstkämmereramtes hat es möglich gemacht, dass diese wie fast alle früheren Publikationen zu einem ausserordentlich billigen Preise, zu etwa 22 bis 26 Mark, ausgegeben werden konnten; ein Beispiel, das nicht genug zur Nachahmung empfohlen werden kann. Es ist jetzt an der Tagesordnung, Führer und kleine Kataloge im Interesse der geträumten Erziehung des Volkes zur Kunst fast umsonst in das Publikum zu bringen und aus ähnlichen Gründen „Vorbilderhefte", die nur zu oft alles andere als vorbildlich sind, von Staatswegen zu unterstützen; uns scheint es dagegen richtiger, solche wissenschaftliche Prachtpublikationen mög-

lichst billig auszugeben, weil sie ebenso sehr zur Verbreitung der Freude an echter Kunst dienen, wie sie das wissenschaftliche Studium fördern.

Die Auswahl für die Nachbildungen im v. Schlosserschen Album ist mit dem Geschmack und dem Wissen gemacht worden, die alle früheren Publikationen des Verfassers auszeichnen. Obgleich erst wenige Jahre in seinem Amte, das ihm ganz neue, ungewohnte Aufgaben stellte, hat er durch die Ausscheidung des Mittelgutes, das namentlich die Bronzeschränke sehr belastete, und durch Umstellung der Bronzen der Sammlung zu günstigerer Wirkung verholfen und hat in dem Text zu seinem „Album" bewiesen, wie rasch er sich in die ihm unterstellte Sammlung eingearbeitet hat. Man wird dies besonders inne, wenn man seine Bestimmungen mit denen des Ilgschen Führers vergleicht. Freilich bezeichnet der Verfasser selbst seinen Text, der die anspruchslose Form von Notizen zu den Tafeln hat, „als bescheidenen, den augenblicklichen Stand der Erfahrungen des Verfassers wiedergebenden Kommentar, der nach allen Richtungen hin noch der Ergänzung und Richtigstellung bedürfen wird"; aber Kunstfreunde wie Kunstforscher werden eine Fülle thatsächlicher Feststellungen und mancherlei Anregungen daraus schöpfen. Da der Band „in erster Linie der Plastik gewidmet" ist, so wollen wir uns mit dieser hier etwas näher beschäftigen.

Die Hofmuseen besitzen zwei bedeutende Marmorbüsten der italienischen Frührenaissance, beide wahrscheinlich aus Neapel stammend. Die grosse Büste König Alfonsos I. hatte C. von Fabriczy bereits als ein Werk des Domenico da Montemignano nachgewiesen. Die zweite Büste, eine merkwürdige, leicht bemalte Frauenbüste, habe ich schon vor Jahren mit einer Reihe ganz übereinstimmender Marmorbüsten dem Francesco Laurana zugeschrieben. Ich bin jetzt noch mehr als früher von der Wahrscheinlichkeit dieser Bestimmung überzeugt, obgleich sie von mancher Seite angezweifelt und sogar kürzlich mit billigen Witzen bespöttelt worden ist. Warten wir die Dokumente ab, deren Veröffentlichung von dieser Seite in Aussicht gestellt wird. Dass die beglaubigten Marmorreliefs Lauranas in Südfrankreich zum Teil starke Abweichungen von diesen Büsten zeigen, habe ich stets zugegeben, aber die Reliefs weichen auch ebenso sehr von den bezeichneten Medaillen des Künstlers ab. Stilistische Gründe können also nicht entscheidend gegen Laurana als Urheber dieser Büsten ins Feld geführt werden, wofür Zeit und Ort ihrer Entstehung in der überraschendsten Weise sprechen, während die Autorschaft jedes anderen bekannten Künstlers gerade dadurch ausgeschlossen wird. Es freut mich, dass ein so vorsichtiger Forscher wie gerade Julius von Schlosser, der in seinem „Album" noch starke Zweifel an meiner Bestimmung äussert, sich jetzt gegen mich dahin ausspricht, dass die von mir vorgebrachten historischen Gründe auch ihn mehr und mehr von Lauranas Autorschaft überzeugen.

Unter verschiedenen merkwürdigen und bedeutenden Bronzebüsten, unter denen Leone Leonis Büste der Maria von Ungara die bekannteste und ausgezeichnetste ist, sind mehrere von venezianischer Herkunft. Wie bei den seltenen venezianischen Bronzebüsten des 15. und 16. Jahrhunderts überhaupt, so fällt auch hier die etwas kleinlich naturalistische Benutzung der Totenmaske störend auf. Am stärksten bei der um 1550 entstandenen grossen Büste des sogenannten Fracastoro, deren ältere Bestimmung als ein Werk des A. Vittoria der Verfasser sehr mit Recht anzweifelt; aber auch bei einem kleineren Bronzekopf, der noch dem Ende des Quattrocento angehört, ist das gleiche der Fall. Die ähnliche Bronzebüste eines Kahlkopfes mit eingravierten Barthaaren und Augenbrauen scheint mir Schlosser richtig dem Anfange des Cinquecento und Oberitalien zuzuweisen. Verwandte Auffassung und Behandlung zeigt die freilich um zwanzig bis dreissig Jahre frühere Büste des Lodovico Gonzaga, mit eingraviertem Lorbeerkranz im Haar, in der Berliner Bronzesammlung. Von zwei grossen Bronzeplaketten, die v. Schlosser auf einer Tafel giebt, ist die eine schon früher durch Courajod auf Filarete bestimmt worden; dass auch die zweite mit einem Ecce homo auf diesen Künstler zurückgeht, habe ich im Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen (1902) nachgewiesen.

Verhältnismässig zahlreich sind die Abbildungen der Kleinbronzen im „Album" (11 Tafeln); sehr mit Recht, da die Hofmuseen nach dieser Richtung so reichhaltig sind, wie sonst nur die in ihrer Art einzige Bronzesammlung des Bargello. Hier ist für die Bestimmung noch fast alles zu thun; aber auch dafür giebt der Verfasser wertvolle Winke in seinen begleitenden Worten. Einige Abweichende Ansichten möchte ich hier kurz zum Ausdruck bringen. Das Pferd, das er mit der herrlichen Bellerophongruppe Bertoldos auf einer Tafel abbildet, ist schwerlich von Rustici, gehört vielmehr schon in eine vorgeschrittene Zeit des Cinquecento, ebenso wie die auf Tafel 22 wiedergegebene stattliche Reiterfigur des Markaurel, bei der das Pferd so verwandt ist, dass man auf die gleiche Hand schliessen möchte. Das Quattrocento, dem sie der Verfasser zuschreibt, kennt diese schlanken Extremitäten, diese malerische Behandlung von Mähne und Schwanz noch ebensowenig wie den sauberen Guss und die glatte Ciselierung. Die Zahl 1470, die sich daran findet, kann kaum das Datum sein, um so weniger, als die arabischen Ziffern Formen zeigen, die diesseits der Alpen, aber nicht in Italien gebraucht wurden. Gerade vom Mark-

aurel sind uns gewiss noch an hundert Bronzestatuetten aus dem Quattrocento erhalten, die neben dieser schönen, aber bereits fast eleganten Figur eckig und oft beinahe roh erscheinen.

Der edle Merkur mit vergoldetem Haar und Petasus (Tafel XVI, 1) ist eine jener seltenen ganz durchgebildeten Bronzefiguren nach der Antike, die um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert namentlich in Padua und den benachbarten Herrscherstädten für die Fürsten und Reichen gearbeitet worden sind, wofür uns die Urkunden des Mantuaner Archivs in Bezug auf Anticos Arbeiten dieser Art sehr interessantes Material bieten. Die treffliche Adamstatuette (Tafel XVII, 3) ist gewiss nicht „toskanisch", sondern ganz ausgesprochen paduanisch-venezianisch um 1480. Bei der Statuette eines Putto als Faustkämpfer (Tafel XVII, 2) wie bei dem köstlichen Kinderköpfchen (Tafel XIX) und bei einigen übereinstimmenden Bronzen im Museo Archeologico zu Venedig, im Bargello u. s. f. bin ich mir noch nicht klar darüber, ob hier wirklich treue Nachbildungen der Antike aus der Renaissancezeit vorliegen, oder ob sie nicht vielmehr antik und nur in der Renaissance patiniert worden sind. Bei der „Venus ohne Arme" (Tafel XX, 4), einem reizenden venezianischen Figürchen um 1500, möchte ich, wie bei manchen ähnlichen absichtlich als Torsen gegossenen kleinen Bronzen, doch nicht so bestimmt, wie es der Verfasser in Uebereinstimmung mit der allgemeinen Meinung thut, auf die Absicht der Renaissancekünstler schliessen, Fälschungen der Antike den Liebhabern darin aufzuhängen. Sie wurden angefertigt, um treue Kopien unvollständiger antiker Statuen zu geben. Dies gilt auch von dem „Bacchus" und der „Sirene" derselben Tafel, die jedoch schon Arbeiten des reinen Cinquecento sind; bei der letzteren geht dies, abgesehen von der weichen Bildung des Körpers, schon aus der Punzierung der Flossen hervor. Der Bacchus scheint mir schon den beiden, freilich etwas jüngeren, malerischen Gruppen von Adam und Eva verwandt (Tafel XXI), die gleichfalls venezianischer Herkunft sind.

Zusammen mit diesen kleinen Gruppen ist das Hochrelief eines segnenden Christus abgebildet, das früher als deutsch galt. Der Verfasser nimmt meine Bestimmung als venezianisch an, möchte aber mit Paoletti Leopardi und nicht Antonio Lombardi darin erkennen. Die sicheren Bronzearbeiten Leopardis, seine Friese an den Sockeln der drei Fahnenstangen des Markusplatzes, sind entschieden abweichend, während die zierlichen Parallelfalten mit ihren eckigen Brüchen, die regelmässigen, anmutigen Formen und eleganten Bewegungen, wie sie namentlich die deutlich die gleiche Hand verratenden Bronzereliefs des Grabmals Barbarigos in der Sammlung des Dogenpalastes aufweisen, ganz charakteristisch sind für die Kunst der Lombardi, insbesondere des Antonio Lombardi. Ich bemerke, dass es mehrere kleine Bronzefiguren giebt, die durchaus den gleichen Charakter tragen; so die ganz frühe energische, grossartige Gestalt des knieenden Hieronymus im Kensington Museum und die schöne Figur des Täufers im Ashmolean Museum zu Oxford. Spätere, weicher behandelte Arbeiten sind ein paar kleinere weibliche Figürchen in der Berliner Sammlung und im Museo Correr in Venedig (letztere auch in der Sammlung von Beckerath in Berlin; sie ist sitzend, wohl als Andromeda, dargestellt).

Der sympathische Frauenkopf (Tafel XXIII, 3), der auch sonst hier und da vorkommt, ist – wie mir durch den Verfasser selbst mitgeteilt wird – eine fast genaue Wiederholung der bekannten Marmorstatue des Frans Duquesnoy in S. Maria di Loreto in Rom. Sandrart, in Rom mit Fiammingo befreundet, spricht gerade von dieser kleinen Bronzewiederholung des Künstlers und nennt dabei auch verschiedene kleine Kinderbronzen, von denen sich in den Hofmuseen gleichfalls Exemplare befinden.

Die in Wien so reich und vorzüglich vertretenen Arbeiten des Gian Bologne, bieten Gelegenheit, die allgemein verbreiteten irrtümlichen Ansichten über die Patinierung von Bronzen dieser Zeit richtig zu stellen. Die hellbraune Lackpatina gilt im Handel regelmässig als ein Kennzeichen der Bronzen des 18. Jahrhunderts, sie ist aber vielmehr gerade für Gian Bolognes Bronzen charakteristisch, der sie eingeführt hat. Verschiedene bezeichnete Stücke seiner Hand, nachweislich Geschenke des Künstlers an Kaiser Maximilian II., haben diese Patina; ebenso die meisten Exemplare seiner Bronzen im Bargello. Die Unkenntnis in Bezug auf die Patinierung der Renaissancebronzen hat leider bei der Konservierung derselben, seitdem man sich wieder für Bronzen dieser Zeit interessiert, zu einzelnen bedenklichen Missgriffen geführt. Am schlimmsten ist es in dieser Beziehung der reichen Bronzesammlung des Braunschweiger Museums ergangen. Ein früherer Direktor, dem die schwarze undurchsichtige Patina der Renaissance zuwider war und der sie für später aufgesetzte „Schmiere" erklärte, hat dieselbe trotz dringender Warnungen durch die schärfsten Mittel beseitigen lassen, sodass eine Anzahl der schönsten Bronzen ganz messinghell glänzten. Erst allmählich haben sie wieder eine natürliche Patina angenommen, die aber stets von der alten beabsichtigten Wirkung weit entfernt bleiben wird.

Einige der seltenen deutschen Kleinbronzen der Renaissance, die jetzt noch, wie mir J. v. Schlosser mitteilt, um eine merkwürdige Variante des schreitenden nackten Jünglings im Münchener Nationalmuseum von Hans Vischer bereichert

worden sind, sind auf Tafel XXVIII zusammengestellt. Sollte das darunter aufgenommene Figürchen der auf einer Matte liegenden nackten „Venus“ nicht vielmehr eine derbe paduaner Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts sein? Dem Hans Vischer möchte ich auch die bisher dem jüngeren Peter Vischer zugeschriebene Venusstatuette der Sammlung Hainauer in Wien zuweisen.

Der Verfasser kündigt sein „Album“ als „das erste einer Serie“ an. Hoffentlich kommt es recht bald zu der Fortsetzung. Die kunstgewerblichen Sammlungen der Hofmuseen enthalten eine fast unabsehbare Reihe der prächtigsten und vielfach zugleich kunsthistorisch wertvollsten Sachen, mit denen sich in der That „eine ganze Serie“ füllen lässt und die J. von Schlosser Gelegenheit geben würden, uns noch nach mancher Richtung mit den Resultaten seiner mannigfachen, gründlichen Forschungen bekannt zu machen.

Wilhelm Bode.

✕

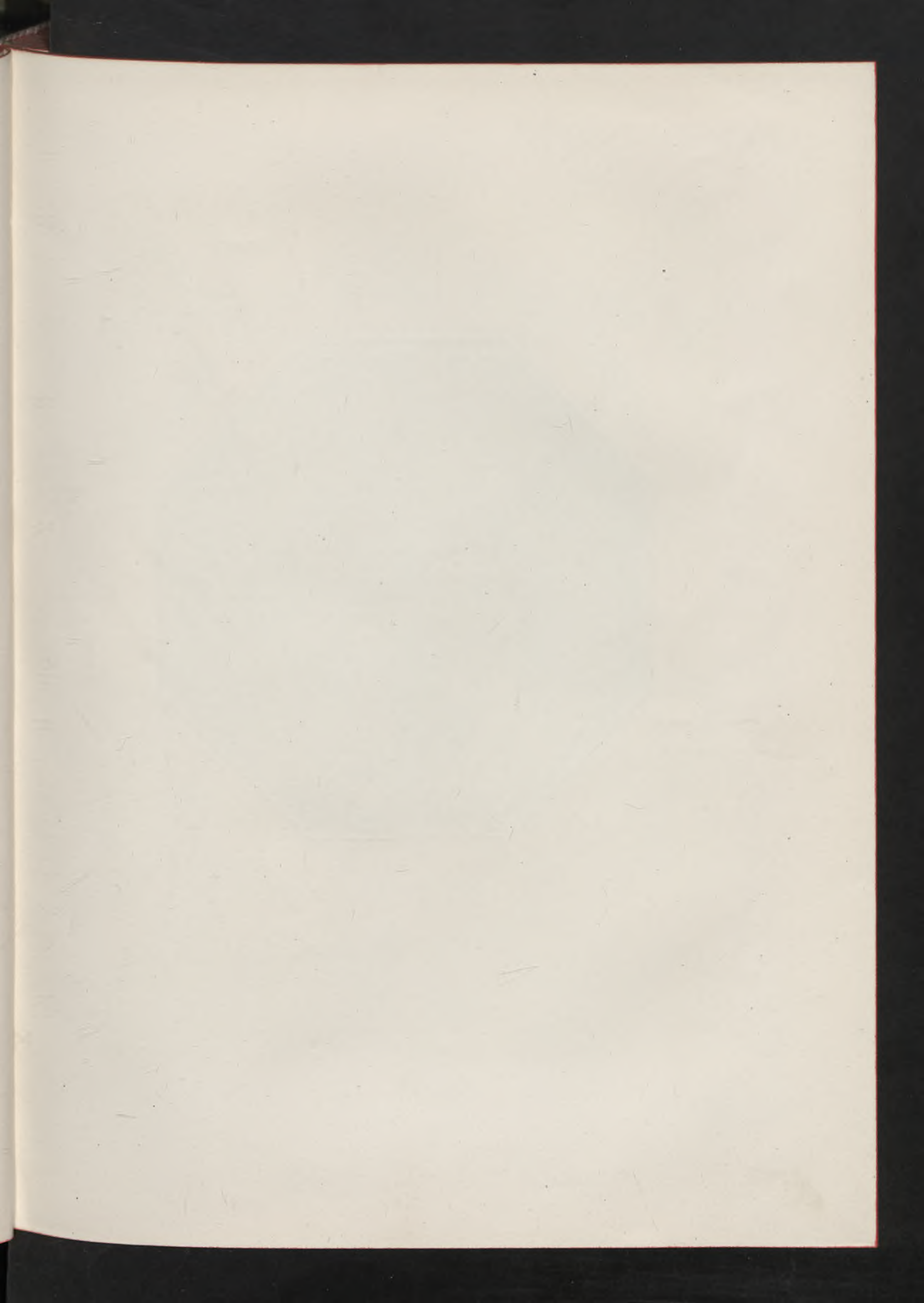
Die Renaissance in Florenz und Rom. Acht Vorträge von Karl Brandi. 2. Aufl. Leipzig 1903. B. G. Teubner.

Brandi unternimmt es, die Kulturgeschichte der Renaissance unter einem einheitlichen Gesichtspunkt von ihrem Entstehen bis zum Untergang zu verfolgen. Dieser Gesichtspunkt einer höheren Einheit giebt dem Buch das persönliche Gepräge, es will nicht neues Material liefern, sondern eine spezifische Auffassung. Diese wäre: Die Renaissance betrachtet als eine Bilanz antiken Lebensgefühls, irdischer Weltfreudigkeit und mittelalterlicher Schwärmerei. Der mittelalterliche Geist scholastischer Spekulation und Hinwendung zum Überirdischen geht wie ein Schatten neben den auf das Diesseitige, Natürliche gerichteten Tendenzen des erwachenden modernen Geistes einher, nicht etwa hemmend, sondern steigernd, erhöhend. Der völlige Bruch mit dem Mittelalter ist zugleich der Sündenfall, in dem die Renaissance dem Tode geweiht wurde. Florenz und Rom, Verheissung und Erfüllung. Zunächst in Florenz ein Entdecken von Welt und Menschen, Eroberung der Natur, in der Kunst ein Experimentieren und Erfinden von Thematen. Florenz liefert die Kunstmittel und den Stoffreichtum, Rom das Verwerten, Gestaltung und Formung und ein Geniessen des Erarbeiteten. Das Höchste, wozu es Florenz brachte, war das Gefühl der Menschen von eigener Kraft, Freiheit des Willens, die Idee von der Höhe und Einzigart des Menschen. Dieser Gedanke gewinnt in Rom Realität, das Ideal wird zum Lebensstil, das Programm zum Instinkt. So resultiert als höchste Leistung der Renaissance, in Florenz und Rom wie Ideal und Leben, das höchste Menschliche, die Humanität. Eine Verschmelzung mit den mittelalterlichen Ideen trat ein, die Schönheit wurde in die Gottheit hineingelegt, in die schaffende Liebe. Die formstrenge cinquecentistische Kunst näherte sich dem Stil das Trecento. Aber der Zug zum Irdischen in Florenz war zu stark, das Heidnische in der Lebensauffassung zu überwiegend, als dass selbst eine bewusste Vereinigung der neuen Gedanken mit dem scholastischen Lehrgebäude gelingen konnte. Und Rom war zu sehr Erbe, zu sehr Geniessen, als dass sich nicht der Ernst des Mittelalters dagegen feindlich erheben sollte, sobald auch durch politische Erschütterungen der Boden für die neue, junge Kultur schwankte. In Florenz stürmte Savonarolas Rotte die Bilder. In Rom zog der spanische Geist ein. Was von Kunst und Schönheit blieb, ward der Kirche dienstbar. —

Durch die einseitige Hervorhebung der Bildungselemente, der intellektuellen Güter, die auch heute noch durch den humanistischen Unterricht auf uns übergehen oder als Kunstwerk wie ein Vermächtnis hinterlassen sind, erhält die Charakteristik jener Zeit einen matten, allzu idealen Zug. Das Gewaltthätige, Rücksichtslose, oft Brutale, das das Bild der Renaissancemenschen so gut konstituiert wie die Ideen von amore e belta, wird möglichst zurückgeschoben und als Krankheitsstoff behandelt, der den Untergang verschuldete. Die Steigerung des Kraft- und Persönlichkeitsgefühles in allen politischen Gewaltsamkeiten und Greueln ist dem Verfasser unbehaglich, für ihn ist der „ästhetische Zug der Zeit der beherrschende, die bildende Kunst ist sein reinster Ausdruck, und in ihr ist das höchste Lebensgefühl der Renaissance zu suchen.“ Das Ideelle muss das Reelle entschuldigen, „durch alle Schlechtigkeit und Verwirrung der Zeit zieht sich leuchtend das Streben nach Grösse und Schönheit.“ Dieser liebenswürdige Zug, eine Apologie zu geben, ist zugleich eine grosse Schwäche des Buches. Der Stil ist schlicht, angenehm sachlich, und entsprechend dem konstruktiven Bemühen ist der Stoff gut disponiert; dazu kommt die schöne Ausstattung des Buches mit Renaissanceleisten und Initialen, die durch verschiedene Grössen auch innerhalb der grossen Kapitel die Disposition, den Rhythmus der Darstellung hervorheben.

Richard Hamann.

REDAKTION: BERLIN W DERFFLINGERSTRASSE 16
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK DER OFFIZIN W. DRUGULIN, LEIPZIG





CARL STRATHMANN: SATAN



Siebentes Heft. Inhalt: Jan Veth, pro arte . . Delacroix, aus dem Tagebuche . . Lovis Corinth, Carl Strathmann . . Oswald Sickert, anderthalb Jahrhunderte englischer Malerei . . Chronik: Berlin, Dresden, Köln, Paris . . Buchbesprechung . . Zeitschriftenschau.

PRO ARTE

VON

JAN VETH

THÉOPHILE Thoré war in seinen jungen Jahren der vertraute Freund des grössten Landschaftsmalers der glorreichen französischen Romantik. Er wohnte mit Théodore Rousseau unter einem Dach und erquickte sich an dem Vielen, was den Enthusiasmus des reichbegabten Künstlers rege hielt. Von Rousseau wurde er in die Herrlichkeit der Natur eingeführt; durch ihn lernte er die schöne Sprache der erleuchteten Maler verstehen; und nie hörte er auf, es sich zur Ehre zu rechnen, gegen die Menschen die Auffassungen verfochten zu haben, welche dieser seltene Geist ihm offenbart hatte.

Die „salons“ von Thoré liegen da als ein Beweis dafür, welch ein warmes und edles Verständnis für das Wesentliche der Kunst den regen Autor beseelte in seinen Zeugnissen gegen die verschrumpften Auffassungen des Philisteriums. Durch Rousseau lernte er auch die alten holländischen Maler lieben, die er später in der Zeit seiner Verbannung mit Gewissenhaftigkeit studiert und beschrieben hat.

Zwölf Jahre später kehrte Thoré in sein Vaterland zurück und beeilte sich, seinen alten Freund aufzusuchen, der ihn in Barbizon wie einen Bruder empfing. Sie wurden mit ihren alten Erinnerungen nicht fertig und man kam vom hundertsten in's tausendste. Aber schon bald berührte es Rousseau peinlich, dass der warme Kunst-Enthusiast von früher zum Teil in einen gelehrten Inventarmacher umgewandelt war, der sich mehr um das historische Detail als um die wesentliche Wirkung des Kunstwerks kümmerte.

Er behielt diese Trockenheit sogar auch noch dann einigermassen, wenn er über Rembrandt, seinen Lieblingsmeister sprach. Von Bildern sagte er: in dem Jahr, schwer aufgetragen oder mit Lasuren oder mit den und den Farben gemalt. Er verbreitete sich darüber, wie dieser oder jener Meister zu einem

gewissen Zeitpunkt signiert hatte und wie vor oder nach der Zeit. Seiner Mitteilung nach hatte es sich nun herausgestellt, dass Hemling eigentlich Memling hiess und das Todesjahr von Rembrandt und das Hochzeitsdatum von Hobbema war nun gefunden. Dieses Alles machte Rousseau verdriesslich. Stellte Thoré sich vor seine Staffelei, so lautete die Bemerkung: sieh mal, das ist genau so gemalt wie der Rembrandt oder jener Cuyp oder Ruysdael, — aber der Künstler, der doch meinte, dass seine Bilder aus sich selbst etwas Lebendiges sagen könnten, wurde ungeduldig darüber und fand, dass in diesem Kenner ein Empfinder verloren gegangen war. Und Millet konnte sich nicht vorstellen, dass das nun der Mann war, den man ihm nach Erinnerungen von früher als besonders warmen Kunstversteher bezeichnet hatte. Aber Rousseau sagte zu ihm: „ er ist der Alte nicht mehr, die Gelehrten haben ihn verdorben“.

Diese Geschichte, die an und für sich ihre betrübende Seite hat, scheint mir nur allzu charakteristisch für gewisse Verhältnisse und Anschauungen. Die Gelehrtheit hat schon Manchen verdorben, und noch mehr Leute verhindert, ihren eigenen Unwert zu ahnen. Nüchterne Sachkenntnis füllt bei Vielen die Leere an tieferem Verständnis aus, aber das sogenannte buchstäbliche Treiben der Kunstgeschichte bringt sogar über diejenigen, welche von Haus aus in der That doch Künstlernaturen sind, oft eine unangenehme Abkühlung, eine geschmacklose Pedanterie, und es liegt mit der Kunstgeschichte wohl ebenso wie mit so vielen zum Fach gemachten Sachen, das Studium wird Zweck anstatt Mittel. Ebenso wie die Theologie nicht selten weit vom religiösen Sinn entfernt bleibt und die Rechtsgelehrtheit von dem Befördern des Rechten, ebenso giebt es eine Art von Kunstgelehrten, in deren Gesellschaft der mit dem Herzschlag der Kunst Vertraute sich wie unter völlig Fremden fühlt. Ich bin dennoch weit entfernt davon die Männer der Zunft über einen Kamm scheren zu wollen und es war mir vergönnt, Kunsthistoriker ersten Ranges zu treffen, deren Handeln, deren Wort, deren Geberde die unbefangene Wärme des wahren Kunstliebhabers verriet. Um von einem zu reden, den jeder kennt, ist eine Begegnung mit Dr. Bode für jeden Verehrer des Schönen ein Genuss. Ist man selbst Künstler, so ist man eines guten Empfangs desto sicherer, denn dieser Museumsdirektor weiss die natürlichen Kenntnisse und das Urteil von Künstlern nach ihrem Wert zu schätzen. Seine Aeusserungen über Kunst lassen nirgends an den nüchternen Wisser denken. Sein Lob oder Tadel entspringt aus voller Lebenskraft und riecht nie nach der Lampe. Seine Sprache hat den Accent des leidenschaftlichen Streiters und des Mannes von Geschmack zugleich, und nicht leicht wird man ihn dabei ertappen, dass er die schulmeisterhaft dokumentaren Beweisgründe des Buchschreibers auftischt. Es ist ein Genuss, in seiner Gesellschaft die Runde durch die seiner Fürsorge anvertraute Sammlung zu machen.

Fährt man mit ihm durch die Stadt, in der er lebt, so wird er Gelegenheit finden, einen auf ursprüngliche Weise über die ältere und neuere berliner Architektur zu unterhalten oder über die Thorheit der Denkmälerwut. Trifft man ihn vor einem Blumenladen, so wird er auf die geschmackvolle Anordnung oder auf eine schöne Blumensorte aufmerksam machen. Der Mann, der von Haus aus durch seine Studien über Frans Hals und Rembrandt seine Autorität begründete, kann es nie unterlassen, von der Reise für seine Freunde einen persischen Teppich, ein hübsches Stück maurischer Keramik oder ein romanisches Glasfenster oder eine antike Bronze oder einen altflorentinischen Rahmen oder was nur Edles oder Feines zu finden ist in der Schönheit weitem Gebiet, mitzubringen. Einen ganzen Abend kann man ihn Japanlacke mit Vergnügen beschnüffeln sehen oder auch moderne französische Drucke, und wenn man eine Kollektion Rembrandtzeichnungen mit ihm durchstöbern darf, zeigt er das Vergnügen eines ausgelassenen Jungen. In diesem so unermüdlich in so manchem Kunstzweig thätigen Arbeiter steckt nichts vom Bücherwurm, nichts vom Experten, nichts vom Beamten, was sich vordrängt. Er ist der mit dem Wesen so vielseitiger Schön-

heit Vertraute, der all das Andere zum Mittel nimmt, und dessen Lebenswärme dem ausserhalb dieser Fachstudien Stehenden gerade so viel Vertrauen zu dem Werte seiner positiven Forschungen giebt. Ich erlaubte mir einmal, ihn zu fragen, was er für das Beste hielte, was über die alten Holländer gesagt worden wäre; ohne Zögern nannte er mir das an dokumentarem Wert leere aber in Wahrheit so köstliche Büchlein von Essays über unsere alten Meister: die „maîtres d'autrefois" von dem ungelehrten französischen Maler Eugène Fromentin.

Aber wenn man auch in der letzten Zeit in Deutschland Mehrere findet, welche in der Weise mit der Kunst verkehren, so kommt es dennoch zu oft vor, dass die Fachmänner der Kunstgeschichte sich über die Auffassungen der Künstler selbst einigermassen geringschätzig auslassen, und wo derart die Pedanterie des Kunstgelehrten den Künstler selbst, das heisst den intuitiv Verstehenden aus der Thür zu drängen sucht, erinnert mich das unwillkürlich an einen Ausspruch eines älteren und sehr gediegenen niederländischen Kunstfreundes, der in seinen Ausdrücken sehr malerisch zu sein pflegt und in seiner heftigen Ungeniertheit oft genug den Nagel auf den Kopf trifft.

Ein jüngerer Fachgenosse gebrauchte einmal in seiner Anwesenheit etwas missachtende Worte über die Maler, worauf der Aeltere und Weisere frisch von der Leber weg die Bemerkung machte, dass der Andere wohl ein Tönchen tiefer anschlagen dürfte, weil doch schliesslich ohne diese Künstler die Kunsthistoriker garnichts zu thun haben würden.... oder nein, seien wir nicht zu zaghaft, den familiären Ausspruch des wackeren Holländers, wie er war, anzuführen, der sich selber bescheidener Weise mit zu den Untergeordneten zählend, zu dem Anderen sagte: Wir sind schliesslich doch nur die Läuse der Maler!

Die Züchtigung war verdient, aber ich denke dennoch nicht daran, die Studierenden der Kunst im Allgemeinen zu brandmarken. Die Kunsthistoriker, die Museumsdirektoren haben eine herrliche Aufgabe zu erfüllen; wir sind so oft geneigt, zu vergessen, was für Wunder vergangene Geschlechter hervorgebracht haben, und in dem Dienst der Ehrfurcht vor dem, was da Grosses und Schönes und Menschliches gezeugt worden ist, stehen sie da als achtunggebietende Priester. Aber dann müssen sie auch die Liebe pflegen und nicht das geisttötende am Buchstaben Kleben, dann müssen sie vermittelnd wirken und nicht abstossen, dann müssen sie Leben ausstrahlen und keinen Bücherstaub verbreiten. Dann müssen sie trachten, sie, die Eingeweihten und Vertrauten eines jeden Tages, das Wesen ihrer Beschäftigung nie aus dem Auge zu verlieren für den Beruf, das Mittel nicht hervorzuheben auf Kosten des Zwecks. Ihrer ist die Pflicht, das heilige Feuer stets brennend zu erhalten.

Aber leider; in der schulgemässen Untersuchung liegt so Vieles, was der unmittelbaren Wirkung auf den Ungelehrten aber Empfindsamen feindlich werden kann. Es giebt sogenannte Kenner und brauchbare Experten, ich kenne solche, welche mit grosser Sicherheit und Zurschaustellung von Kenntnissen über Bilder in demselben Ton der Nüchternheit sprechen, mit dem in den Klubs über die Börse verhandelt wird, oder welche, wenn sie einen Druck unter die Augen bekommen, schnell nach der Buchstabierung eines Namens, oder nach der Jahreszahl, oder nach dem Wasserzeichen des Papiers, oder nach der Marge gucken, und das bei einem prachtvollen Stich ebenso wie bei Schund. Ich denke, dass Jozef Israëls kaum wissen wird, wann Rembrandt geboren wurde, und dass der erste beste Dilettant den grossen Maler in einem Examen der Kunstgeschichte durchfallen lassen könnte. Aber, wenn der Meister über einen schönen Rembrandt spricht, fühlt man, dass Niemand dem Heros näher steht im wesentlichen Erfassen als er, und mit der Geberde seiner nervösen Hände und dem Zucken seines ausdrucksvollen Munds allein schon weiss er die Wirkung des Kunstwerks wachzurufen. Als Israëls aus Spanien zurückkam, erzählte er ganz angethan von Velazquez. Ob er denn so schön sei wie Rembrandt, fragte ich? Und mit einer Intensität in dem Ausdruck seiner Augen, welche mich auf einmal

dem Meister näher brachte als ich fühlte, dass ich ihm je gewesen, antwortete er: „Denke das doch nicht, — er hat nichts von Rembrandts Bergen oder Thälern“. Halt, dachte ich, das ist ein breiter Pinselstrich, Rembrandts selber würdig.

Dasselbe kann bemerken, wer Breitner über Courbet oder Manet, oder wer Jakob Maris über van der Meer oder über Frans Hals oder Delacroix gehört hat. Ihr Zeugnis ist so hoch und so weise, weil sie aus ihrem königlichen Blut selbst heraussprechen.

Unter Rembrandts Radierungen gibt es einen ganz bekannten Druck, der doch vielleicht nicht immer in der Feinheit seines Ausdrucks völlig verstanden wurde: die kleine Christus-Predigt.

Der Heiland steht da mitten in dem Bilde etwas erhöht mit einer sonderbaren Geberde der Hände, seiner andächtigen Gemeinde das Evangelium verkündend.

Links von ihm sieht man, Einen ausgenommen, der mit übereinandergeschlagenen Beinen und den lauernden Kopf superklug auf der Hand gelehnt, voransitzt, all die Männer mit geradeauf gehobenem Kopf: achtbare und unantastbare und hochgelehrte Männer, von denen der eine mit Grazie den Arm in die Seite stützt und der andere bedächtiglich in seinem Bart herumkitzelt und Alle scharfsinnig und sachkundig aber unbewegt zuhorchen. Rechts von dem Meister ist eine Gruppe von Männern und Frauen, die den Kopf weniger hoch tragen. Ein altes elendes Weib, in einer Ecke zusammen gekrochen, zwei alte Kerle auf einer Bank, gebückt und vertieft, ein Anderer, der begierig den Hals reckt, um besser die Worte aufzufangen; ein Mütterchen, das seine Kinder mitgebracht hat und bescheiden seine Pantoffel in der Ecke liess, und noch ein Alter, der ganz sich selbst vergisst in gierigem Lauschen. Und Christus selbst wendet sich. . . nicht zu den Schriftgelehrten, aber zu den von Kenntnis und Ansehen Enterbten, welche in schlichter Ergriffenheit das Wort in sich aufnehmen ohne sichtenden Vorbehalt, in heissem Begehren. Solcher, scheint er sagen zu wollen, ist mein Königreich. —

Und ich frage mich, — wenn Rembrandt selbst einmal in unsere Mitte wiederkehren könnte, würde er nicht ein wenig wie der Christus seiner Schöpfung sein? Denn wenn die Kenner kämen, die seine Werke zu klassifizieren wüssten, die seine Familienverhältnisse kennten — besser als der grosse Weltverächter selbst, die sich was daraus machten, all die Kontrakte im Kopfe zu haben, welche der Maler einmal versäumte einzuhalten, oder die das Inventar aufzuzählen wüssten von den Gegenständen, welche er weggeben musste, — würde er nicht mit noch grösserem Missmute, als es Rousseau bei seinem entfremdeten Freunde that, sich von ihnen abwenden und nach Wahlverwandten suchen, welche die tiefe Einfachheit seines mächtigen Wortes selbst unbefangen verstehen könnten?



REMBRANDT, DIE KLEINE CHRISTUSPREDIGT

AUS DEM TAGEBUCHE

VON

EUGÈNE DELACROIX

UM ein Bild zu vollenden, muss man es immer etwas verderben. Die letzten Striche, die die Harmonie zwischen den einzelnen Teilen herzustellen bestimmt sind, zerstören die Frische. Um vor dem Publikum zu erscheinen, muss man die glücklichen Nachlässigkeiten ablegen, die die Leidenschaft des Künstlers sind. Ich vergleiche diese mörderischen Retouchen mit jenen banalen Ritornellen, mit denen alle Arien schliessen, und den unbedeutenden Zwischensätzen, die der Musiker zwischen die interessanten Partien seines Werkes setzen muss, um von einem Motiv zum anderen überzuleiten, oder sie zur Geltung zu bringen. Dennoch sind die Retouchen nicht ganz so unheilvoll für das Bild, wie man glauben könnte, wenn das Bild gut gedacht und mit Empfindung ausgeführt ist. Die Zeit löscht die Pinselzüge aus, die ersten ebenso wie die letzten, und giebt dem Werke seine definitive Haltung.

❊

Glanzlicht (Nachtrag). Je glatter oder glänzender ein Gegenstand ist, um so weniger sieht man seine eigentliche Farbe; er wird thatsächlich zu einem Spiegel, der die ihn umgebenden Farben zurückwirft.

Jugendliche Körper. Ich sagte irgendwo, dass bei ihnen die Schatten heller sind. Sie haben etwas zitterndes, unbestimmtes, das dem Dunst gleicht, der an schönen Sommertagen von der Erde aufsteigt. Rubens, dessen Art sehr formell ist, macht seine Frauen und Kinder älter.

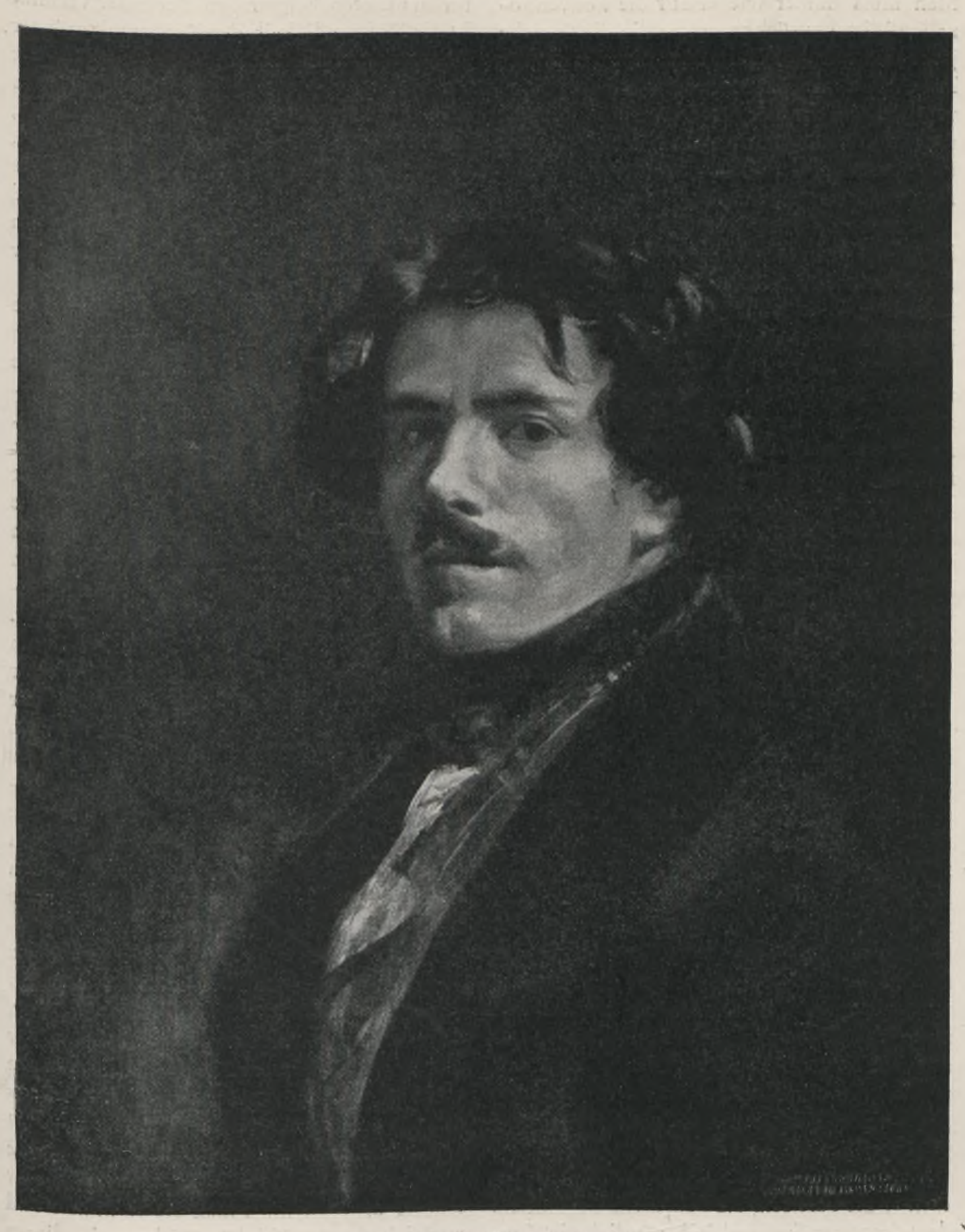
Grau und erdige Farben. Der Feind jeder Malerei ist das Grau. Die Malerei wird fast immer grauer aussehen, als sie ist, weil sie schräg zum Lichte zu stehen kommt.

Pinselführung. Viele Meister haben vermieden, sie merken zu lassen, sicherlich in der Meinung, sich dadurch der Natur zu nähern, die ja thatsächlich keine Pinselstriche aufweist. Die Pinselführung ist ein Mittel, wie jedes andere, um eine Idee in der Malerei wiederzugeben. Sicher kann eine Malerei sehr schön sein, ohne dass man die Pinselführung sieht; aber es ist kindisch, zu glauben, dass man sich dadurch dem Eindrucke der Natur nähert. Da könnte man ja ebensogut kolorierte Reliefs auf seinem Bilde anbringen, unter dem Vorwande, dass die Körper rund sind.

Es giebt in jeder Kunst allgemein adoptierte Ausdrucksmittel und man ist ein unvollkommener Kenner, wenn man in diesen Andeutungen des Gedankens nicht zu lesen vermag. Zum Beweise sehen wir, dass der Laie die glattesten Bilder allen anderen vorzieht, und zwar weil sie glatt sind. Uebrigens hängt in dem Werke eines wirklichen Meisters alles von der Distanz ab, aus der das Bild gesehen werden soll. Auf eine gewisse Distanz gehen die Pinselstriche zusammen, aber sie geben der Malerei einen Nachdruck, den die verschmolzenen Töne nicht hervorbringen können. Wenn man übrigens das ausgeführteste Bild ganz aus der Nähe ansieht, so wird man noch Spuren von Pinselstrichen und Druckern entdecken . . . Man käme da zu dem Schlusse, dass eine breitgestrichene Skizze nicht so gut gefallen könnte wie ein sehr ausgeführtes Bild oder vielmehr wie ein Bild ohne jede Spur von Pinselführung, denn es giebt recht viele Bilder, bei denen man gar keinen Pinselstrich sieht und die doch durchaus nicht fertig sind.

Der Pinselstrich dient, in passender Weise angewendet, dazu, die verschiedenen Pläne der Objekte deutlicher festzustellen. Kräftig und breit, bringt er sie nach vorn; im entgegengesetzten Falle lässt er sie zurücktreten. Sogar bei kleinen Bildern stört der Pinselstrich nicht. Man kann einen Teniers einem Mieris oder einem van der Meer vorziehen.

Was soll man von den Meistern sagen, die in trockner Weise den Kontur betonen und die Pinselführung verstecken? In der Natur giebt es ebensowenig Kontur wie Pinselstriche.



EUGÈNE DELACROIX, SELBSTPORTRÄT
(IM LOUVRE)

Man muss immer wieder auf die konventionellen Mittel zurückkommen, die die Sprache jeder Kunst sind. Was ist denn eine Zeichnung in Schwarz und Weiss anders, als eine Konvention, an die der Beschauer gewöhnt ist und die seine Phantasie nicht hindert, in dieser Uebersetzung der Natur ein vollständiges Aequivalent zu sehen?

Ebenso verhält es sich mit dem Kupferstich. Es gehört kein sehr scharfes Auge dazu, um die Unmasse von Strichen zu sehen, deren Kreuzung die Wirkung hervorbringt, die der Kupferstecher erreichen will.

Es sind das mehr oder weniger sinnreich verteilte Pinselstriche, die, bald weit auseinanderstehend, um das Papier durchscheinen zu lassen und den Ton durchsichtiger zu machen, bald dicht aneinander gerückt, um ihn stumpfer und fester erscheinen zu lassen, durch konventionelle, aber von dem Gefühl erfundene und geheiligte Mittel und ohne der Farbe zu bedürfen, alle Reichtümer der Natur wiedergeben, nicht für den rein physischen Sinn des Gesichtes, aber für die Augen des Geistes und der Seele. Sie geben den frischen Teint des jungen Mädchens, die Runzeln des Greises, das Weiche der Stoffe, die Durchsichtigkeit des Wassers, die Weite des Himmels und der Gebirge. Wenn man sich darauf beruft, dass auf einigen Bildern der alten Meister nichts von Pinselführung zu sehen ist, so darf man nicht vergessen, dass die Zeit die Striche abwäscht. Viele Maler, die den Pinselstrich sorgfältig vermeiden unter dem Vorwande, dass es in der Natur nichts derartiges giebt, übertreiben den Kontur, der dort ebensowenig vorhanden ist. Sie glauben auf diese Weise eine Bestimmtheit zu erreichen, die aber nur auf die ungeübten Sinne der Halbkenner wirkt. Sie unterlassen es sogar dank diesem groben illusionsfeindlichen Mittel, das Relief gehörig auszudrücken; denn dieser gleichmässig starke Kontur hebt die Modellierung auf, indem er die Partieen, die bei jedem Gegenstand dem Auge am fernsten sind, nämlich die Konturen, nach vorn bringt.

Die übertriebene Bewunderung der alten Fresken hat viel zu dieser Neigung, den Kontur zu utrieren, beigetragen. Bei dieser Technik ist die Notwendigkeit, den Kontur mit grösster Bestimmtheit zu ziehen, durch die materielle Ausführung vorgeschrieben; übrigens muss man in dieser Technik, wie in der Glasmalerei, wo die Mittel noch konventioneller sind, in grossen Zügen malen. Der Maler sucht nicht sowohl durch die Wirkung der Farbe, als durch die grosse Anordnung der Linien und ihre Harmonie mit denen der Architektur zu bestechen.

Die Plastik hat ihre Konvention wie die Malerei und der Kupferstich. Man fühlt sich durchaus nicht durch die Kälte gestört, die scheinbar aus der einförmigen Farbe des verwendeten Materials, sei es Marmor, Holz, Stein, Elfenbein u. s. w. resultieren muss. Das Fehlen der Färbung bei den Augen, den Haaren, ist kein Hindernis für die Art Ausdruck, die diese Kunst gestattet. Die Isolierung der runden Figuren ohne Beziehung zu irgend einem Hintergrunde, und die noch viel grössere Konvention der Basreliefs schaden ebensowenig. Ja sogar auch die Plastik gestattet den Strich sehen zu lassen; die Uebertreibung gewisser Höhlungen oder ihre Verteilung trägt zur Wirkung bei, wie z. B. die Löcher, die man statt einer fortlaufenden Linie mit dem Bohrer in gewisse Partieen der Haare oder des Beiwerks bohrt, und die auf eine gewisse Distanz ihre zu grosse Härte mildern und einen Schein von Leichtigkeit geben, namentlich in den Haaren, deren Wellenformen man durch genaue Nachbildung nicht wiedergeben kann.

In der Art, wie die Ornamente in der Architektur behandelt werden, findet man den Grad von Leichtigkeit und Illusion wieder, den der Strich hervorbringen kann. In der Manier der Modernen sind diese Ornamente genau gleichartig angefertigt, so dass sie, aus der Nähe gesehen, von tadelloser Korrektheit sind. In der richtigen Entfernung wirken sie dann kalt, oder überhaupt gar nicht. In der Antike dagegen muss man die Kühnheit und zugleich das Gefühl für Wirkung in diesen Kunstleistungen bewundern, diesen wirklichen Strich, der die Form im Sinne der Wirkung übertreibt, oder die Roheit gewisser Konturen

abschwächt, um die verschiedenen Partieen zusammenzuschmelzen.

✲

Ueber die Meisterwerke. — Ohne Meisterwerk giebt es keinen grossen Künstler. Alle die, welche in ihrem Leben nur ein einziges geschaffen haben, sind aber deswegen noch nicht gross. Die Meisterwerke dieser Art sind für gewöhnlich die Frucht der Jugend. Eine gewisse frühreife Kraft, eine gewisse Wärme, die ebenso sehr im Blute wie im Geiste liegt, hat manchmal ein merkwürdig schönes Werk entstehen lassen.

Um aber unter die Grossen zu zählen, muss man das Vertrauen, das man durch seine ersten Leistungen erweckt hat, durch die Werke des reifen Alters, des Alters der wahren Kraft verdienen. Und das ist stets der Fall, wenn ein wirklich starkes Talent vorhanden ist.

Es giebt sehr talentvolle Menschen, die niemals ein Meisterwerk geschaffen haben. Sie machten fast stets Werke, die im Augenblick ihres Erscheinens, aus Gründen der Mode und weil sie im richtigen Augenblicke kamen, für Meisterwerke angesehen wurden, während wirkliche Meisterwerke der Feinheit und Tiefe unbemerkt in der Masse verschwanden oder wegen ihrer scheinbaren Seltsamkeit oder weil sie den Ideen des Augenblickes fern lagen, bitter kritisiert wurden, um später in ihrem vollen Licht gesehen und nach ihrem Werte geschätzt zu werden, nachdem die konventionellen Formen vergessen waren, die den erst so gerühmten Eintagswerken zum Erfolge verhalfen.

✲

7. September 56. Ich sehe von meinem Fenster aus einen Parketeur, der bis zum Gürtel nackt in der Galerie arbeitet. Ich beobachte, indem ich seine Farbe mit der der äusseren Wand vergleiche, wie farbig die Halbtöne im Fleisch sind im Vergleich mit den leblosen Materien. Ich konnte dieselbe Sache vorgestern auf dem Platze von St. Sulpice beobachten, wo ein Gassenjunge auf die sonnenbeschienenen Gestalten des Springbrunnens geklettert war; mattes Orange im Licht, das lebhafteste Violett in der Schattengrenze und goldige Reflexe in den Schatten, die dem Boden zugewendet waren. Das Orange und das Violett herrschten abwechselnd vor oder vermischten sich. Der goldige Ton hatte etwas grünliches. Das Fleisch hat seine wahre Farbe nur in freier Luft und besonders in der Sonne; ein Mensch, der den Kopf zum Fenster herausbeugt, ist ein ganz anderer als im Zimmer. Daher die Thorheit der Atelierstudien, die darauf hinarbeiten, diese Farbe zu fälschen.

✲

Die wahre Grösse lässt keine Excentricität zu. Rubens wird von seinem Genie mitgerissen und giebt sich Uebertreibungen hin, die im Sinne seiner Idee und immer in der Natur begründet sind.

Sogenannte geniale Männer, wie wir sie heutzutage sehen, die affektiert und lächerlich sind, bei denen sich Geschmacklosigkeit und Anmassung den Rang streitig machen, deren Idee stets von Wolken verdunkelt ist, und die sogar in ihre Lebensweise diese Verschrobenheit hineintragen, die sie für ein Zeichen von Talent halten, solche Männer sind mir Gespenster von Schriftstellern, Malern und Musikern. Weder Racine noch Mozart noch Michelangelo konnten in dieser Weise lächerlich sein. Das grösste Genie ist nichts als ein hervorragendvernünftiges Wesen.

✲

Vormittags war Millet bei mir . . . Er spricht von Michelangelo und der Bibel, die, wie er sagt, das einzige Buch ist, das er liest oder ungefähr. Das erklärt die etwas anspruchsvolle Haltung seiner Bauern. Uebrigens ist er selbst Bauer und rühmt sich dessen. Er gehört so recht zu der Pleiade oder zu der Rotte der bärtigen Künstler, die die Revolution von 1848 machten oder ihr zujauchzten, sichtlich im Glauben, es würde nun wie eine Gleichheit der Güter auch eine Gleichheit der Talente geben. Millet scheint mir allerdings als Mensch über diesem Niveau zu stehen, und in der kleinen Anzahl von ziemlich gleich-

artigen Werken, die ich von ihm sehen konnte, finde ich ein tiefes aber anspruchsvolles Empfinden, das mit einer trockenen oder wirren Malerei ringt.

✲

Ich sehe in den Malern Prosaiker und Poeten.

Das Gebundene, das dem Verse eigen ist und ihm so viel Kraft giebt, gleicht der verborgenen Symmetrie, dem Gleichgewicht, das die Annäherung oder das Auseinandergehen der Linien, die Flecken, die Verteilung der Farben regelt.

Dies Thema ist leicht durchzuführen. Man braucht nur lebhaftere Thätigkeit und eine grössere Feinfühligkeit, um den Fehler, den Missklang, die falsche Beziehung von Linien und Farben herauszufinden, als zu merken, ob ein Reim unrein, ein Halbvers ungeschickt ist oder hinkt. Aber die Schönheit der Verse besteht nicht in der Genauigkeit, mit der die Regeln befolgt sind, deren Uebertretung auch dem Unwissendsten in die Augen springt. Sie beruht in tausend Harmonieen und verborgenen Schönheiten, welche die dichterische Kraft ausmachen und die Phantasie anregen. Ebenso wirkt die glückliche Wahl der Formen und ihre wohl verstandene Beziehung in der Malerei auf die Einbildungskraft.

Die Thermopylen von David sind Prosa. Männliche und kräftige Prosa, das gebe ich zu. Poussin wirkt fast immer nur durch die mehr oder weniger ausdrucksvolle Pantomime. Seine Landschaften sind freilich von einer höheren Anordnung. Doch scheint bei Poussin wie bei den Künstlern, die ich Prosaiker nenne, der Zufall die Töne zusammengestellt und die Linien der Komposition geordnet zu haben. Die poetische oder ausdrucksvolle Idee frappiert einen nicht auf den ersten Blick.

✲

Bei Meissonier seine Zeichnung der Barrikade angesehen. Sie ist von einer schauerlichen Wahrheit und obgleich man nicht sagen könnte, dass irgend etwas nicht richtig wäre, so fehlt doch vielleicht das undefinierbare Etwas, das aus einem hässlichen Gegenstand ein Kunstwerk macht.

Ich muss dasselbe von seinen Naturstudien sagen. Sie sind noch kälter als seine Komposition. Trotz alledem ausserordentliche Leistung.

Ich sehe zu meiner Belehrung und meinem Troste mehr und mehr die Bestätigung dessen, was mir Cogniet letztes Jahr bei Gelegenheit des „von Löwen angefallenen Mannes“ sagte, als er dies Bild neben den Kühen von Frl. Bonheur sah; nämlich dass es in der Malerei etwas anderes gäbe als die Richtigkeit und die getreue Wiedergabe des Modells. Ich hatte heut morgen eine ähnliche, aber viel bestimmtere Empfindung, da es sich um eine ganz untergeordnete Malerei handelte. Als ich von der Besichtigung von Dubufes Figur nach Hause kam, schienen mir die Bilder in meinem Atelier und unter anderm mein trauriger Marc Aurel, den ich immer für so schlecht gehalten habe, wahre Meisterwerke zu sein.

✲

Heut morgen betrachtete ich einige Zeichnungen und bemerkte die unverbesserliche Kälte dieser Stücke. Ich kann sie nur auf die übermässige Aengstlichkeit zurückführen, die dem Künstler niemals erlaubt, sich von dem Modell zu emancipieren. Gerade weil sie zu vollkommen sein wollen, sind diese Figuren unvollkommen.

Ein Anflug von dieser übertriebenen Genauigkeit findet sich in der ganzen Schule, die bei Poussin und den Carracci beginnt. Die Anständigkeit ist sicherlich eine Tugend, aber sie wirkt nicht gerade reizvoll. Ich möchte die Grazie der Figuren eines Correggio, Raffael, Michelangelo, Bonasone, Primaticcio mit der einer entzückenden Frau vergleichen, die einen bezaubert, ohne dass man wüsste warum. Die kalte Richtigkeit der Figuren des französischen Stils dagegen mit jenen grossen schöngewachsenen Frauen, die keinen Reiz haben.

✲



CARL STRATHMANN, ZIERLEISTE

CARL STRATHMANN

VON

LOVIS CORINTH

Ein Original in unserer Zeit ist er. Sein Talent eine vom Himmel gefallene Gabe, die es ihm nicht der Mühe wert gewesen sein würde vom Wege aufzuheben, wäre sie ihm nicht direkt in den Schoss gefallen.

Das Trägheitsgesetz ist in diesem Künstler in grossem Masse ausgebildet und so ist es auch nur zu erklären, dass Strathmann in seinem Beharrungsvermögen sich in die ornamentalen Muster seiner Bilder bis in die kleinsten Details hinein versenkt und in diese Details immer noch neue Motive hinein zu komponieren sucht.

Ebenso spielt die Gewohnheit in seinem Privatleben eine Rolle: Seit Jahren macht er jeden Abend nach des Tages Last und Mühe denselben Weg aus seinem Atelier in die Stammkneipe, die in einem engen Gässchen an dem ehemaligen Augustinerkloster in München liegt. Hier sitzt er bis in die späte Nacht hinein in einer Gesellschaft von Ofenhändlern, reichgewordenen Maurermeistern bis hinauf zu den jetzt verstorbenen genialischen Sonderlingen, den Malern Stäbli und Schwabenmaier.

In das süddeutsche weiche Wortgetön fährt dann plötzlich die scharfe etwas schleppende Stimme Strathmanns dazwischen und mit immer demselben Lacherfolg trägt er immer dieselben Kouplets und Gedichte vor. Doch wollen wir ihn lieber bei seinem künstlerischen Arbeiten aufsuchen.

Mit den Modellen, die doch den anderen Malern ein unentbehrliches Mittel zur Vollendung ihrer Bilder sind, lebt er in fortwährendem Kampfe, den er aber bald wieder aufgiebt. Nach einem Versuch dieselben sich dienstbar zu machen und das Vergebliche seines Bemühens einsehend, setzt er sie Knall und Fall an die Luft.

So war es als er sein grösstes Bild und eins seiner besten, die Salambo, schuf. Das Weib sollte in vollständiger Nacktheit auf dem Ruhebette träumen, zu Häupten die Harfe. Ein Modell wurde genommen und jedem, der es hören wollte, teilte Strathmann mit, dass er jetzt Dürer und Holbein an Richtigkeit der Formen überbieten werde. Bald aber wurde das Modell heimgeschickt und all-

mählich deckte er die Nacktheit seiner Salambo immer mehr mit Teppichen und phantastischen Gewändern seiner Erfindung zu und zwar so, dass am Schluss nur ein mystisches Profil und die Finger einer Hand aus einem Wust von ornamentgezierten Stoffen hervorsahen.

Strathmann ist jetzt ungefähr in seinem sechsunddreissigsten Lebensjahre, ganz genau wird er es selbst nicht sagen können und kämpft seinen Kampf gegen die Windmühlen, die in seinem Fall die Gunst des Publikums bedeuten, unentwegt weiter. Nur wenige wissen seine Werke zu schätzen und Besitzer Strathmannscher Bilder sind daher an den Fingern herzuzählen: da ist die Galerie in Weimar, die das Glück hat Eigentümerin der Salambo zu sein, in München der Gründer der Neuesten Nachrichten, Herr Knorr, ferner der Herausgeber der Kunst für Alle, Direktor Schwarz, der Maler Schlittgen. In Potsdam Rumpf, dann noch einige Kenner am Rhein und an der Donau und in Hamburg.

Sein Studiengang war natürlich auch anders geartet als gewöhnlich. Die Akademie seiner Geburtsstadt Düsseldorf besuchte er zuerst; gethan, wenigstens nach dem Sinne der Herren Professoren, hat er aber so gut wie nichts.

Es liegt mir aus dieser Zeit gerade ein Blatt vor Augen:

Ein von ihm aus dem Kopf gezeichnetes Porträt des Th. Th. Heine, mit dem er in diesen Jahren befreundet war. Die Aehnlichkeit ist, trotzdem doch über ein Jahrzehnt darüber hinweggegangen, eine frappierende, aber doch herrscht in dieser realistisch gehaltenen Zeichnung ein grotesker Zug vor, der später mehr und mehr zu seiner persönlichen Note wird.

Nach Konflikten mit den Lehrern der Anstalt, die ihn vergeblich in das gewohnte



CARL STRATHMANN, PORTRÄT TH. TH. HEINES



CARL STRATHMANN, SALAMBO

Drillsystem hineinpressen wollten, siedelte er nach Weimar über, wo Graf Kalkreuth viele junge Talente an sich zog.

In München, wohin er ging, als Kalkreuth seine Stellung an der weimarer Kunstschule aufgab, fing er dann allen Ernstes ein Bild an. Es sollte nach der damaligen Mode, — denn seit der grossen Ausstellung vom Jahre 1883 war Bastien Lepage durch sein Bild: „der Bettler" der liebe Gott der münchner Maler geworden — realistisch und plein air sein.

„Das Billet doux". Die Frau am Arm ihres Ehemannes steckt dem Liebhaber einen Brief zu. Es ist in grauen Tönen gehalten und auch soviel wie möglich nach dem Modell gearbeitet, aber über das Ganze weht schon Strathmannscher Geist. Das Gitter des schmiedeeisernen Zaunes zum Beispiel windet sich in den verschnörkeltsten Spiralen.

Von da ab entstanden Aquarelle. — Gigerl, Clowns, Drachentöter, Waschweiber ergötzen den Beschauer durch ihre groteske Komik, der ich nur den verwandten Humor eines Sterne in seinem unsterblichen Tristram Shandy an die Seite stellen kann.

Diese Bilder wirkten so allgemein, dass schon zu jener Zeit auf dem Oktoberfest diese Karikaturen wieder karikiert an manchen Buden zu sehen waren. Auch Illustratoren schlachteten seine Art genügend aus und machten versüsst und verdünnt — wie es immer ist — bessere Geschäfte als er mit seinen Originalen.

Im Jahre 1894 arbeitete er an der Salambo.

Das biedere Künstlervölkchen Münchens tuschelte sich darüber allerlei Merkwürdiges in die Ohren: Er sollte das Bild zur Nachtzeit malen. Spät, wenn er die Tafelrunde verlassen und nicht mehr ganz normal sein Atelier gefunden, sollte er, in der Linken einen Lichtstumpf, all die traumhaften Blumen und Muster, die ihm eine erhitzte Phantasie vorgegaukelt, auf die Leinwand bannen.

Ueberall auf diesem Bilde blitzen wirkliche farbige Steine hervor, namentlich die Harfe glitzert von falschen Edelsteinen, die er mit bewundernswertem Raffinement auf die Leinwand zu kleben oder hinauf zu nähen weiss.

Strathmann, der einer der Ungewandtesten zu sein scheint, ist Meister in praktischen Handhabungen. Gleich dem besten Buchbinder klebt er Kartons — seine Aquarelle sind oft aus mehreren Stücken zusammengesetzt — oder spaltet die dünnsten Pappendeckel, wenn sie auf beiden Seiten bemalt sind, auseinander, so dass jedes Bild einzeln da ist. Der komplizierte Bau einer Lokomotive ist ihm ebenso bekannt wie die Konstruktion einer Trommel aus der Revolutionszeit.

Hatte er mit seinen Aquarellen ein Jahr vorher überall die höchsten Triumphe gefeiert, so lernte er jetzt die Unbeständigkeit des Glückes kennen. Kurzsichtige Engherzigkeit und kunstpolitische Dickköpfigkeit bewirkten, dass diese Salambo nicht einmal im Kunstverein, wo doch jede Dilettantin ihren Schund an der Wand hat, ausgestellt wurde. Dieser Refus war um so merkwürdiger, als sogar zwei Secessionisten in die Jury gewählt waren, die die Stagnation sozusagen wieder in Fluss bringen sollten.

Die partikularistische Tendenz der jeweiligen Jury hat von da ab viele seiner Sachen auch von den grossen Ausstellungen ferngehalten mit der Begründung: Strathmanns Arbeiten wären kunstgewerblicher Natur.

Zu gleicher Zeit mit der Salambo entstand auch sein liebenswürdigstes Bild: Ibykus, der Götterfreund.

Es ist nicht unbeeinflusst von den Japanern. Fliegende vergoldete Kraniche nehmen die obere Hälfte des Bildes ein. Ihnen streckt Ibykus eine Hand grüssend entgegen; um das Haupt hat er einen goldenen Heiligenschein und reiche Kleider umgeben seinen Körper, eine reiche Vegetation von nicht existierenden Pflanzen und Bäumen bedeckt den übrigen Teil des Bildes.

Ich persönlich stehe nicht an, dieses Bild mit zu den besten Arbeiten unserer Zeit zu zählen.

So entstand Werk um Werk, das Publikum aber zog sich vollständig vor ihn in sein



CARL STRATHMANN, IBYKUS

dunkles Schneckenhaus zurück und selten fiel auf seine Künstlerbahn ein Sonnenstrahl. Aber nichts hat ihn zum Schwanken gebracht. Mit dem Fanatismus des Märtyrers ringt er und hofft er.

Wie ich schon oben angedeutet habe, ist seine Komik fern von dem platten Witzeln nach Publikumsgeschmack; er hat auch nichts vom göttlichen melancholischen Humor des Don Quixote. Ein verwandter grotesker, burlesker Zug findet sich in den verschrobenen schnurrigen Helden der englischen Schriftsteller; auch die verzerrte Lustigkeit der Produktionen von Clowns spiegelt sich in seinen Bildern wieder. Dieses spezifisch Englische hat Strathmann von seiner Mutter geerbt, die eine Landsmännin des grossen Lorenz Sterne war.

Von seinen zahlreichen übrigen Bildern mögen noch hervorgehoben werden:

Faun und Schlange. Ein Werk von ganz persönlichem Gepräge,

Eine betende Maria, ferner:

Musikanten im Schnee.

Dieses volkstümliche Motiv wird bei ihm zu einem grotesken Monumentalbild. Die Silhouetten haben etwas Gespenstisches und doch sind es wieder arme, leibhaftige, sorgende Wesen, nur mit den Augen eines eigenartigen Künstlers erfasst.

Die Stimmung des nasskalten Wintertages ist ausgezeichnet getroffen. Dichter Schnee rieselt aus trübem Himmel auf die Wanderer nieder. Er bleibt auf den Kleidern haften oder fällt als weisser Teppich auf die Erde.

So waten sie dahin längs einem verfallenen Bretterzaun, bis zu den Knöcheln in den weichen Boden versinkend.

Onkel Toby und sein Korporal Trim würden einander an Liebenswürdigkeit überboten haben, um diese Obdachlosen in ihr gastliches Haus aufzunehmen.

Auf ganz eigenartige Weise hat Strathmann den Schnee gemalt: Flocke an Flocke setzte er mit beispielloser Geduld — und selbst da, wo der Schnee stärker liegen bleibt, wie in den Falten der Anzüge und auf den Schultern, sind die Tupfen auch vielfacher aufeinander gehäuft, so dass der Maler den



CARL STRATHMANN, GARTENBÄUME



CARL STRATHMANN, DORFMUSIKANTEN IM SCHNEEGESTÖBER



CARL STRATHMANN, TIERPREDIGT

Eindruck des aufliegenden Schnees thatsächlich erreicht hat, aber doch auch wieder der Phantasie allerlei krause Stickmuster durch den Gang der weissen Flächen vorzaubert.

Eine der Zierden der letzten Schwarz-Weiss-Ausstellung der berliner Secession war sein fast drei Meter langes Aquarell „der Krönungszug".

Eine Reihe der sonderbarsten Ritter und Pagen, in ihrer Mitte der gekrönte Herrscher in einem Kostüm, reich, geschmackvoll und schrullenhaft zu gleicher Zeit.

Durch seine schöne grosse Farbenwirkung in die Ferne erregt dieses Bild Strathmanns zuerst die Aufmerksamkeit des Beschauers. Dann aber wandelt sich diese Aufmerksamkeit in bewunderndes Erstaunen, wenn in der Nähe betrachtet die reizvolle Ornamentik auf Rüstungen und Gewändern, die fleissige Durchführung der Blumen und Gräser zur Geltung kommt.

Reichhaltige Muster für Tapeten, Menus und Buchzeichen vervollständigen den Rahmen seines Schaffens.

Dass in seiner Kunst vieles, manchmal sehr vieles tadelnswert erscheint, ist selbstverständlich; erscheint doch der am meisten mit Fehlern behaftet, der seiner Mitwelt um einige Nasenlängen voraus ist und glaubt doch jeder Laie, sein Kunstverständnis damit dokumentieren zu können, wenn er recht viele scheinbare Fehler an das Tageslicht zerren kann.

Das ändert aber nichts an der Thatsache, dass Strathmanns Kunst aus der Masse der heutigen Bilderproduktion als ein Merkstein hervorragt; immer sichtbarer wird sein Wert emporsteigen, nachdem das Mittelmässige der wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen sein wird. Emile Zola sagt an einer Stelle in seinen Aufsätzen über die Malerei: „Es giebt eine ewige Wahrheit, die mich in der Kritik aufrechthält: dass die Temperamente allein leben und die Zeitalter beherrschen".

Ein Temperament, eine Individualität ist Strathmann gewiss. Mag er noch ringen, der Kampf ist ja der Reiz des Lebens und nichts ist dem sterbenden Menschen verderblicher als wenn ihn Fortuna bereits am Anfang seiner Laufbahn mit Gaben überschüttet, mit Gold und dem Lorber.

Wie vielen sind diese Geschenke zur Fessel geworden. Wie viele haben sie gleich Bleigewichten umklammert und ihre aufstrebenden Ideale in den Sold des tyrannischen Modegeschmacks herabgezogen.

Mancher flucht diesem falschen Glück, sobald er aus der Mode gekommen. Bei lebendigem Leibe ein toter Mann.

Doch das Ringen und Zwingen des widerstrebenden Geschickes stählt die Kraft; der Glaube an sich selbst richtet den Müden immer wieder auf und am Ende des Kampfes winkt ihm eine schönere Krone: Sich selbst treu geblieben zu sein. Der stolze (alte) Wahlspruch von Félicien Rops in Bezug auf Bewunderung war: „J'en ai besoin de peu — J'en ai besoin d'Un; — j'en ai besoin de Pas Un".



JAPANISCHER SILHOUETTENSCHNITT



THOMAS GAINSBOROUGH, STUDIE



J. M. W. TURNER, ZÜRICH

ANDERTHALB JAHRHUNDERTE ENGLISCHER MALEREI

GEDANKEN GELEGENTLICH DER INDUSTRIE-AUSSTELLUNG IN WOLVERHAMPTON

VON

OSWALD SICKERT

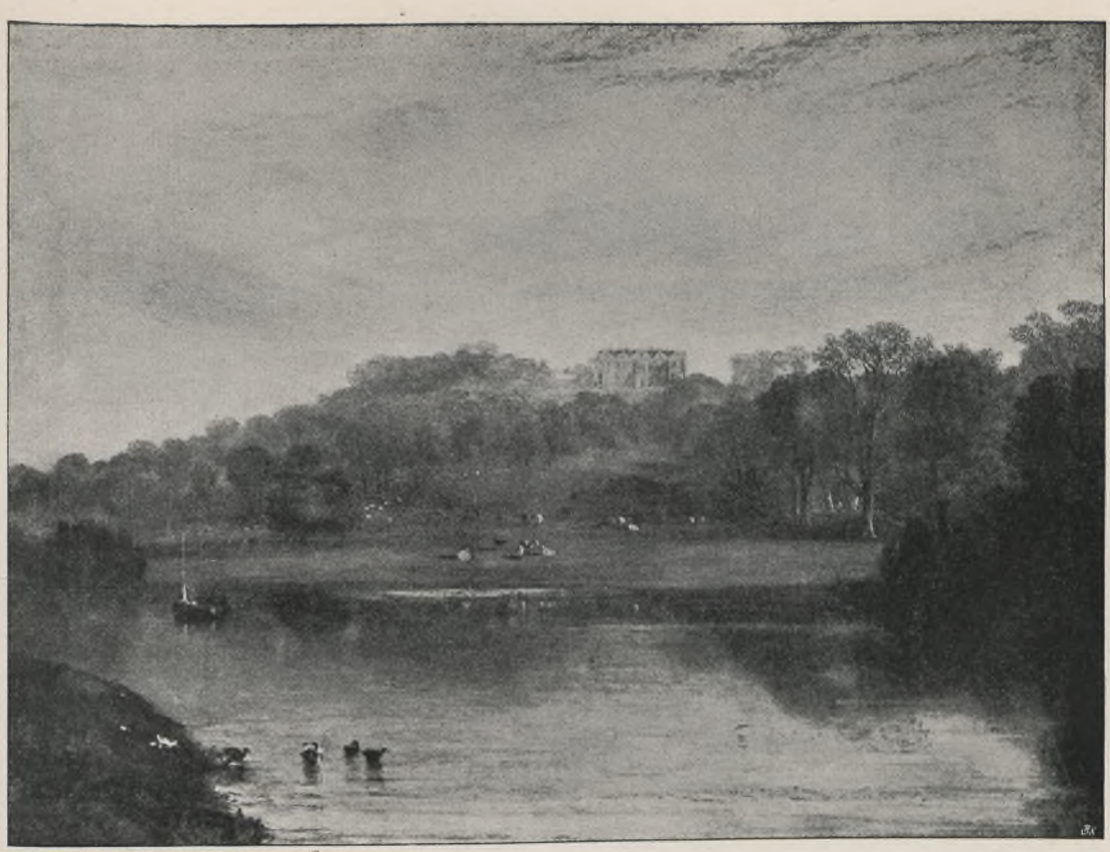
IN Verbindung mit einer Industrie-Ausstellung, die in Wolverhampton stattfand, ist in diesem Zentrum der Eisen-Industrie eine kleine, aber umfassende Sammlung von Bildern englischer Maler vereinigt worden, welche mit Hagarth beginnt und mit dem letzten Schüler endigt, den die Slade-Schule hinauswarf und den der Neue Englische Künstlerklub vor ein oder zwei Jahren aufnahm.

Die Aufgabe, die geheimnisvollen Bande zu entdecken, welche zwischen dem Blühen der Industrie und dem Bedürfnis für Bilder sowie deren Wertschätzung bestehen, mag denen überlassen bleiben, die das Talent zur Lösung sozialer Probleme in sich fühlen und die den Mut besitzen, zu untersuchen, mit welch merkwürdiger Beharrlichkeit diese wenigst verständliche aller Künste unter einer Nation von dekadenten Krämern sich erhält, einem Volke, das bei der geringsten Herausforderung gern bereit ist, sich in Kunstfragen als unwissend, ja sogar als uninteressiert, zu bekennen. Vor wenigen Monaten noch erhob sich im Oberhaus kein Geringerer als der damalige Premierminister, um zu erklären, dass England nichts von Kunst verstehe und sich nicht um sie kümmere. Diese Behauptung wurde als selbstverständlich von einer Körperschaft aufgenommen, welche zusammen wahrscheinlich die herrlichste Bildersammlung der Welt, von den öffentlichen Galerien abgesehen, besitzt. Auch fand es Keiner merkwürdig, dass Lord Salisburys Erklärung durch eine Frage hervorgerufen worden war, welche

eine Statue von Alfred Stevens, einem englischen aussergewöhnlich talentierten Bildhauer, betraf, und die nach der Bestimmung der englischen Regierung im Herzen Londons, in Wrens unvergleichlicher Kathedrale stehen sollte. Und dabei wetteifern gerade jene Hauptmittelpunkte der Industrie, in denen die realen Ziele der englischen Existenz am klarsten erfasst werden, nämlich Manchester, Glasgow, Liverpool, Birmingham, Sheffield und Leeds mit einander in der Gründung städtischer Kunstsammlungen. Wolverhampton, im Kohlendistrikt, folgt ihrem Beispiel, als ob es die hochsinnige Devise praktisch beweisen wollte, die es auf seinem Schilde trägt: „Durch Nacht zum Licht". Wahrlich Licht; aber wer sieht es und wie sieht man es? Wie Wenige kommen, um zu sehen, welch geringer Bruchteil, und wer von jenen Wenigen versteht etwas? Wie kommt es, dass ein Häuflein Enthusiasten seinen weithergeholten Geschmack für unnötige und teure Stückchen Leinwand einem Publikum aufdrängt, dessen Gedanken sich zwischen Hochofen und Fussballspiel bewegen? Ich werfe diese Frage auf, um hinzuzufügen, dass ich nicht imstande bin, sie zu beantworten. Die englische Malerei bietet ein weiteres Rätsel für alle die, welche schon deren blosse Existenz merkwürdig finden inmitten eines Volkes, das durch seine Geschmacklosigkeit und Gleichgültigkeit in Kunstsachen berühmt ist. Denn gerade die Eigenschaft, welche die englischen Maler vor allen anderen auszeichnete, war ein angeborener Geschmack und eine tief eingewurzelte Kultur. Diese Vornehmheit, nicht nur in der Form, sondern auch in der Beobachtungsgabe, — war ihre ganz besondere Eigenheit und ist von ihrer Nationalität untrennbar. Dies ist eine allbekannte Thatsache, welche die Ausstellung in Wolverhampton aufs Neue bestätigt. Der grösste englische Maler besass jene Kultur im höchsten Grade, ein Porträt von Sir Joshua Reynolds, stelle es einen Admiral oder eine Schauspielerin, eine grosse Dame oder einen Gelehrten dar, ist so vollendet einfach und so selbstverständlich vornehm, dass es in diesen Punkten in der Malerei unübertroffen ist. Diese vornehme Kultur ist nicht einfach mit einem allgemeinen Schluss auf den Charakter des XVIII. Jahrhunderts zu erklären. Die Werke von französischen und englischen Malern des XVIII. Jahrhunderts bildeten das Material für eine Ausstellung, die die Korporation von London in diesem Sommer in der Guildhall veranstaltete, und bei dem Hinübergehen von den französischen zu den englischen Sälen erstieg man viele Sprossen auf der Leiter der Civilisation. Die Vornehmheit auf Reynold's Bildern ist nicht eine Würde oder Eleganz, die er von aussenher seinen Modellen aufdrückt. Trotz aller seiner theoretischen Bewunderung für den grossen Stil ist seine Malweise nichts weniger als pathetisch, und obgleich er es niemals an Eleganz fehlen liess, ist der grösste Teil seiner Porträts die Schöpfung eines Künstlers, der mit bescheidener Hingabe an die stets neue Aufgabe ging, eine Individualität durch das Medium der Oelmalerei zu zeigen. Diese englische Noblesse finden wir in den Bildern von Gainsborough, wir sehen sie in den Malereien von Romney, und doch nahm keiner von ihnen in der Gesellschaft die Stellung ein, die Reynolds so leicht ausfüllte. Reynolds selbst bestätigte, dass die Grazie und Eleganz von Gainsborough,



ALFRED STEVENS, MRS. COLLMAN



J. M. W. TURNER, SOMER HILL, 1811

jenes zarte und erstaunliche Genie, ganz sein Eigentum war: „Das Resultat seiner persönlichen Beobachtung und seines Geschmacks; all dies schuldete er sicherlich nicht der vlämischen oder überhaupt irgend einer Schule, denn seine Grazie war weder akademisch noch antik, sondern von ihm selbst der grossen Schule der Natur entlehnt". Sir Joshua würde zweifellos der Kunst von Romney alle Verfeinerung abgesprochen haben — aber sie ist vorhanden, als Feinheit in der Struktur des Auges — denn wahrlich, das erwählte Modell, von dem er hundert Porträts hinterliess, war kein Muster hoher Kultur.

Nicht weniger apart in ihrer Noblesse war die englische Landschaftsmalerei von John Crome, Turner und Constable. Ebenso wie Reynolds, der sich an van Dyck lehnte, einen Grad der Vornehmheit in der Porträtmalerei erreicht hat, der die Kunst des Meisters übertraf, indem er Figuren auf die Leinewand zauberte, die uns vertrauter berühren und mehr interessieren als die von van Dyck, so schuf Turner Landschaften, welche realistischer und doch nicht weniger anmutig als die von Claude sind. Der Turner in Wolverhampton ist der wundervolle „Somer Hill", 1811 gemalt, ein Bild von vollendeter Harmonie. Jeder Pinselstrich zeigt uns die holde Ruhe der Gegend, die Traulichkeit und den Frieden, der über dem Park liegt, über dem Herrenhaus, das den Hügel krönt, über dem Rasenabhang im Hintergrunde, auf dessen sonniger Fläche sich die Schatten der weidenden Kühe abzeichnen. Constable kümmerte sich wenig um Zartheit der Pinselführung, und nachdem wir von Gainsborough und John Crome gesprochen haben, mag das Beiwort „verfeinert", auf ihn angewendet, nicht ganz zutreffend erscheinen. Und doch muss



J. M. W. TURNER, LUZERN

man das Wort „Kultur“ auf ihn anwenden, um z. B. seine Ueberlegenheit über die sympathischen Werke der französischen Romantiker zu kennzeichnen, die in dem Rufe stehen, viel von ihm gelernt zu haben.

Neben einem Constable erscheint eine Barbizonlandschaft leicht konventionell, selbst wenn sie schön ist; sie wirkt weniger kräftig, weniger nachhaltig als die kühne Vision des Engländers, welcher der Natur in ihren grossartigsten Momenten ohne vorgefasste Meinung so nahe kommt.

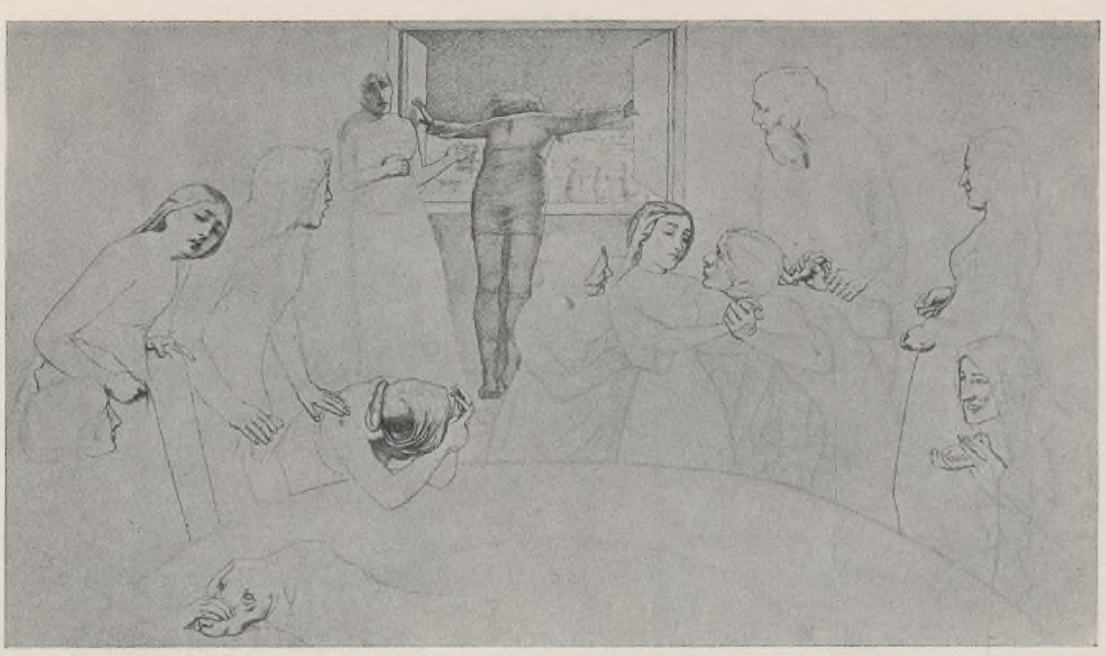
Die Engländer sind nicht dazu veranlagt, Schulen in irgend einer Kunst zu bilden; oft ist ein Anflug von Laientum, ein Mangel an Berufsmässigkeit in der englischen Malerei — wie in der englischen Dichtkunst.

Bis hierher mag man die Apartheit der englischen Malweise als Verdienst und als Ueberlegenheit anerkennen; in der jetzt folgenden Zeit müssen wir sie eher beabsichtigte Isolierung nennen. Die Vornehmheit ist nun nicht mehr ein Vorzug des Malers, sondern oft ein unlöbliches Zurückschrecken vor dem realen Leben. Das finden wir bei Walker (1820—75) und bei Pinwell (1842—75), die glauben, eine kleinliche gekünstelte Empfindung zwischen sich und die Natur stellen zu müssen, und bei Albert Moore (1841—1893). Bei Millais, der kraftvollsten Persönlickheit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, fehlte Geschmack und Vornehmheit in so überraschender Weise, dass es schwer ist, in einem einzigen seiner talentierten Bilder Ruhe und Würde zu finden.

Der einzige Künstler, der befähigt war, die Grösse der englischen Porträtmalerei auf der Höhe zu halten, war Watts. In Wolverhampton



FORD MADOX BROWN, DAS LETZTE VON ENGLAND, 1852



I. E. MILLAIS, DIE SINTFLUT

hängt neben seiner „Barmherzigkeit" (im Jahre 95 gemalt) ein reizendes Stückchen fröhlichen Heidentums: „die Kindheit des Zeus", das erst im Jahre 96 gemalt ist. Und rechts von der „Barmherzigkeit" hängt eins seiner Jugendwerke, „Aurora", das zeigt, wie schön der Künstler angefangen hat und wie die wundervolle Geschicklichkeit der alten Malkunst in seiner Rechten lebte.

Abgesehen von den zwei bedeutenden Ausnahmen, Watts und Millais, liessen die verantwortlichen Leiter der Ausstellung in Wolverhampton die Mitglieder der Royal Academy gänzlich unbeachtet, und nicht mit Unrecht, wenn sie auch von den Laien manchmal als die Begründer der jetzigen Kunst in England angesehen werden. Man vermisst sie absolut nicht, und doch fragt man sich überrascht: Gab es denn keinen Leighton, Poynter, Alma Tadema, keinen Luke Fildes, Herkomer, keinen Dicksee, Alfred East, Stanhope Forbes und selbst keinen Orchardson?

Da das Komitee so mutig war, diese Namen zu ignorieren, wünschte ich, sie hätten noch einen Schritt weiter gethan und auch Burne Jones übergangen. Vielleicht ist es aber von den verantwortlichen Veranstaltern einer wichtigen öffentlichen Ausstellung zuviel verlangt, mutig und mit weitem Blick einzusehen, dass der Maler, der während der letzten zwanzig Jahre in den Augen der Dilettanten für so gross gegolten hat, eigentlich ganz unwichtig war und in Zukunft nur für den Sittengeschichtsschreiber Interesse haben wird. Ich vermute, dass die Aussteller sich noch Illusionen über die Verdienste von Burne Jones machen, weniger des Platzes wegen, den sie ihm an den Wänden einräumen — denn der ist klein und unwichtig genug — als aus der Bemerkung im Vorwort zu ihrem Katalog, welche das Lebenswerk des Burne Jones mit den Arbeiten von William Morris und denen der übrigen Maler der dekorativen Schule als das grösste Ergebnis der präraffaelitischen Bewegung aus dem Jahre 48 angiebt. — Wenn solche Behauptung — und sie wird dauernd gemacht und geglaubt — nur ein falsches Urteil enthielte, könnte man leichten Herzens darüber hinweggehen, aber sie enthält den Samen eines ernsten historischen Missverständnisses und sollte daher eingehender untersucht werden.



DANTE GABRIEL ROSSETTI, „GEFUNDEN“

Es ist wahr, dass Burne Jones, als er Oxford mit dem Wunsche verliess Maler zu werden, sich im Jahre 56 um Rat an Rossetti wandte. Seine frühesten Bilder, die kleine „Clara von Bork" und „Sidonia von Bork" (1860) zeigten auch einige gemeinsame Eigenschaften, weniger mit der präraphaelitischen Schule, die damals schon volle zehn Jahre existierte, als mit gewissen Rossetti eigentümlichen Merkmalen. Aber schon um das Jahr 1863 im „Barmherzigen Ritter" war der erste Anflug von präraphaelitischer Starrheit aus seiner Hand gewichen. Die präraphaelitische Malerei ist lange genug bekannt, um mit klaren Augen angesehen zu werden, wir sind nicht mehr zu entschuldigen, wenn wir sie mit der darauffolgenden Periode verwechseln, denn Burne Jones weicht von den Präraphaeliten in jeder denkbaren Einzelheit ab. Die Kunst von Burne Jones ist ein Fliehen, ein Sichzurückziehen von der Alltäglichkeit und der einfachen Natürlichkeit seiner Umgebung. Im Gegensatz hierzu war die präraphaelitische Bewegung durch den Hunger nach dem Alltäglichen, Niedrigen und Gewöhnlichen hervorgerufen, es war ein so leidenschaftlicher Realismus, wie wir ihn kaum fassen können, die wir über eine impressionistische Erziehung und den Jedem erreichbaren Photographen-Apparat verfügen. Millais, Holman Hunt und der frühe Rossetti, mit ihren unmittelbaren Nachfolgern Hughes, Winons, Deverell, sowie ihrem Vorläufer, Ford Madox Brown, fielen über die einfachsten Motive des alltäglichen Lebens wie über ein neuentdecktes Land her. Burne Jones bedeckte seine Leinwand mit Details, weil sie ihm „reizend", „süss" und „unterhaltend" schienen; die Präraphaeliten dachten weder an eine reizende noch unterhaltende Wirkung, wenn sie die Ziegel an einer Wand oder die Blätter eines Baumes malten, sie lagen auf den Knien vor den Werken Gottes. Ein Bild von Burne Jones ist undramatisch, erzählt uns nichts Neues, sondern giebt uns höchstens eine vage, allgemeine Stimmung, und noch dazu eine gekünstelte. Nun war aber das Künstliche gerade dasjenige, wogegen sich die Präraphaeliten am schärfsten empörten, keine allgemeine Empfindung befriedigte sie — sie strebten nach einem bestimmten starken Gefühl und suchten dasselbe möglichst prägnant und wirkungsvoll auszudrücken. Die Malerei von Burne Jones ist, in der Absicht wenigstens, dekorativ; die präraphaelitische Schule kannte keine dekorativen Absichten; ihre Malweise war zu schlicht und aufrichtig, um dem Luxus von harmonischen Arrangements Raum zu geben.

Die präraphaelitische Malweise war ein merkwürdiges Phänomen; denn sie war nicht das Produkt von einzelnen Individuen, sondern das Werk eines Geistes, der in der kurzen Periode von 10 oder 12 Jahren umging. Diese Richtung hatte keine Gründung einer Schule zur Folge, sie starb ebenso plötzlich und spurlos aus, wie sie entstanden war.

Mit Ausnahme von Walter Howell Deverell, welcher starb, nachdem er ein wundervolles Bild eines Mädchens gemalt hatte, das auf den Zehenspitzen in ein Vogelbauer guckt, sahen die präraphaelitischen Maler noch zu ihren Lebzeiten jenen Geist verschwinden, und malten dann Bilder in verschiedenem Stil.

Ich sagte, dass die präraphaelitische Bewegung keine Wirkung hinterliess, und diese Behauptung ist richtig, wenn wir nicht gerade die darauffolgende Anarchie in der englischen Malerei als deren Wirkung bezeichnen wollen; denn soviel ist sicher, dass in den Händen jener aufrührerischen Jugend, die in den fünfziger Jahren durch die Welt stürmte, die schöne Tradition der Oeltechnik verloren ging, und dass wir noch immer auf Jenen warten, der sie uns wiederbringen soll.

✲

Die späteren Bilder von Millais fanden ihre Nachahmer, welche mehr oder weniger Erfolg hatten, der Kunst aber wenig Neues brachten. Es lassen sich auch einige Spuren eines Einflusses von Watts nachweisen, doch aus jener Zeit, die der schönsten Periode seines Schaffens folgte. Aber der Maler, der alle Anderen seit den siebziger Jahren oder eigentlich seit Turner in den Schatten stellt,



WHISTLER, PORTRÄT CARLYLE'S



PHILIP WILSON STEER, DIE MÜHLE

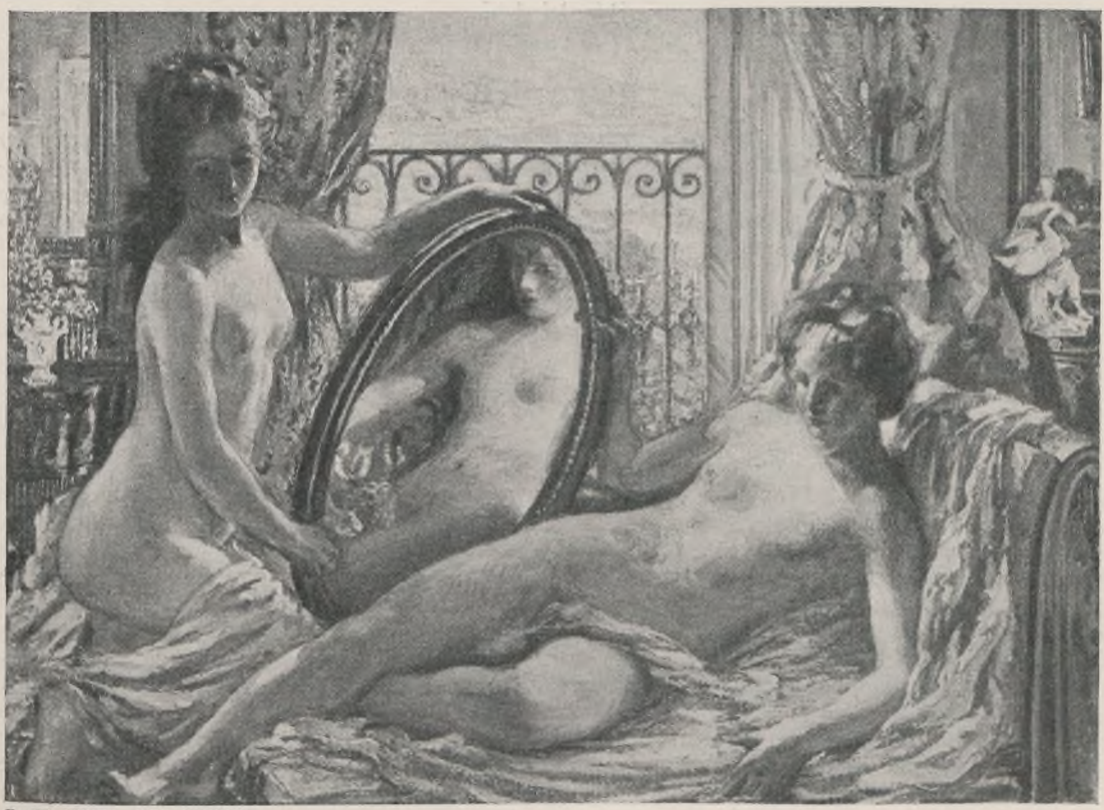
sowohl durch seine Meisterschaft als auch durch seinen Einfluss in England, war kein Engländer. Whistler gebührt dieser Ruhm, er ist in Wolverhampton durch sein Porträt von Carlyle vertreten, das die Stadt Glasgow besitzt. Es gehört viel Mut dazu, den Grad der verschiedenen Einflüsse auf die moderne Malerei ohne weiteres anzugeben; aber zweifellos würde ein Kunsthistoriker eine Uebersicht der modernen Malerei in England mit Whistler beginnen. Es giebt wohl nicht einen hervorragenderen Maler unter denen, die im Zeitraum der letzten zwanzig Jahre zu schaffen angefangen haben, der nicht einmal wenigstens unter dem Einfluss von Whistler gestanden hätte. Whistlers Präsidentschaft der Royal Society of British Artists (1888) war von kurzer Dauer; trotzdem zog er damals eine Anzahl bemerkenswerter Künstler heran, die seitdem eine neue Vereinigung gegründet haben, den „Neuen Englischen Künstlerklub", die wichtigste ausstellende Gesellschaft in England. Ihre Bedeutung hat sich noch verstärkt durch die Thatsache, dass die Slade-Schule, (welche der Katalog berechtigterweise als die einzige in England bezeichnet, die an Bedeutung mit den grossen pariser Schulen wetteifern kann) jetzt ganz von Mitgliedern des „Neuen Englischen Künstlerklubs" geleitet wird.

Einer der vier Säle in Wolverhampton gehört hauptsächlich den Ausstellern des „Neuen Englischen Künstlerklubs", und sehr gut sind darunter Bilder von Künstlern, welche erst kürzlich die Slade-Schule verlassen und sich William Rothenstein im Interieur - Malen angeschlossen haben. Ihre Interieurs wirken manchmal etwas inhaltlos; man hat das Gefühl, als ob der Maler mehr geben wollte als eine einfache Scenerie, doch als ob seine Phantasie versagt hätte und er nun gewartet habe, ob nicht ein Motiv sich von selbst einstellen würde — und das Ausbleiben des Gewünschten vermindert die Wirkung des Bildes. Eine

ähnliche Unsicherheit im Motiv hat einen anderen Effekt auf die Malweise von Charles Shannon, einem der besten Maler im „Neuen Englischen Künstlerklub". Wenn Charles Shannon rechts und links nach einem Motiv für sein Bild sucht, empfängt seine Malweise eine gewisse Nachahmung von Watts. Wundervoll arbeitet er nur, wenn ihn sein Modell so erfüllt, dass er weder nach Inhalt noch nach Motivierung sucht, wie es in dem herrlichen Porträt „Die Dame mit Cyclamen" der Fall ist.

✲

Wenn der Besucher in Wolverhampton zu den Arbeiten von Philip Wilson Steer kommt, sieht er das Beste, was zur Zeit in England geleistet wird. Gerne soll von vornherein zugestanden werden, dass die acht Bilder Steer's, welche aus verschiedenen Perioden seiner zwanzigjährigen Schaffenszeit stammen, nicht von jener Unfehlbarkeit der alten englischen Meister zeugen, die das Ergebnis einer unumschränkten, sicheren und zielbewussten Technik ist. Dass Philip Steer diese Unfehlbarkeit abgeht, ist gleichbedeutend mit der Thatsache, dass seine Bilder heute und nicht vor hundert Jahren gemalt sind. Von all den Künstlern, die ohne die Grundlage der Tradition gemalt haben, zeigt Philip Steer die grösste Befähigung, Nachteile zu vermeiden und Vorteile auszunutzen, welche eine Periode der Regellosigkeit und Freiheit mit sich bringt. Es ist eine alte Erfahrung, dass sich nach einer solchen Zeit oft Manieriertheiten zeigen, die eher einen Rückschritt als einen Fortschritt bedeuten. Steers Kunst, welche sich stetig zu immer grösserer Ausdrucksfähigkeit entwickelte, ist mit logischer Konsequenz den verschiedenen Stadien gefolgt, welche die erstaunliche Mannigfaltigkeit seiner Sujets forderte.



P. W. STEER, DER SPIEGEL



CHRONIK

BERLIN

Als die eingreifendste Kunstnachricht der letzten Zeit muss man die Mitteilung betrachten, dass mit der Ausführung eines Denkmals für Zola nicht der erste Bildhauer Frankreichs, der grösste bildhauerische Genius der neueren Zeit betraut worden ist, sondern dass man dem belgischen Bildhauer Meunier den Auftrag erteilt hat.

Dieses Ausschalten Rodins ist von der beklagenswertesten Bedeutung.

Natürlich ist die Ursache dafür, dass man nicht in Rodin den gegebenen Mann für diese Aufgabe erblicken zu sollen glaubte, darin zu finden, dass Rodin mit seinem Denkmalsentwurf für den Dichter Balzac nicht den Beifall der öffentlichen Meinung gewann. Nach Rodins Misserfolg wurde ein glatter, handwerklicher Bildhauer mit der Ausführung des Monumentes für Balzac betraut, der seine Aufgabe schlecht und recht löste und eins von jenen Denkmälern machte, die man ansieht und nicht betrachtet und an denen man vorbeigeht, ohne sich zu erinnern, dass gestern die Statue noch nicht vorhanden war. Es scheint aber, dass es *noch* kränkender für Rodin ist, dass man diesmal, statt ihn zu wählen, an Stelle eines handwerklichen Künstlers von der Art Falguières einen Künstler wie Meunier mit dem „Ersatz Rodin" — um die Sprache der Marine zu reden — betraut hat, denn während Falguière in den Augen Niemandes mit Rodin konkurrieren konnte, gilt Meunier für die Vorstellung vieler Leute für etwas wie einen zweiten Rodin. Leider ist er weit entfernt davon, es zu sein, und wir fürchten, das Monument, das dem für ein neues Werk auch schon zu alten Meunier zur Ausführung übergeben wurde, wird den Abstand, der zwischen Rodin und Meunier existiert, auch auf das Deutlichste zum Ausdruck bringen.

* * *

Muther sagt in seiner Kunstgeschichte bei der Abhandlung über Klinger, dass, wenn je ein sich über die Natur hinaushebendes Wesen ein Übergewicht in der Kunst zu erlangen scheine, sich aus den Wolken ein Stein ins Meer senke, auf dem das gebietende Wort stehe: Menzel. An diesen Ausspruch mussten wir denken, als wir diese Woche die Ausstellung von *Keller u. Reiner* verliessen. Wir hatten im Innern die Bilder Ludwig von Hofmanns betrachtet — wir sahen jetzt aussen, im Schaufenster der Kunsthandlung, Photogravüren nach Rembrandts wunderbarer Landschaft mit der Mühle und nach Rembrandts nicht minder wunderbarem Reiter auf dem weissen Pferde. Der Anblick dieser unvergleichlichen Meisterwerke, deren Romantik so fest auf der Erde basiert, liess die Erinnerung an Ludwig v. Hofmanns lichte, leichte, zarte, poetische Welt wie etwas Zerflatterndes sich auflösen. Doch selbstverständlich würde es

sehr unrecht sein, gegen Hofmann den Gemeinplatz auszuspielen, dass Rembrandt grösser sei. Rembrandt ist die grösste Erscheinung, die die Kunst der neueren Zeit gesehen hat, und es hiesse in den abscheulichen Wegen einer blutrünstigen und engherzigen Kunstkritik wandeln, wollte man die Gestalt Hofmanns durch die Rembrandts zermalmen lassen. Auch ist an dem Orte der Ausstellung selbst Hofmann eine Revanche gegeben. Dort hängen an einer Wand vereinigt Photographien nach erlesenen Werken und Skizzen Hofmanns, an der Rückwand aber Photographien nach weltbekannten Bildern Burne-Jones'. Hofmann wirkt gegenüber Burne-Jones wie Jugend, Glück, holde Blumen und Sonne, Burne-Jones ganz modrig, stilgetränkt, konventionell. Freilich ist Hofmann nie glücklicher als wenn er entwirft. Trotzdem er einen entzückenden Oberkörper bei der Jungfrau auf seinem grossen Idyll durchgebildet hat, muss man sagen, dass er nie glücklicher als im Improvisieren, zarte Andeutungen machen und sich in Ideen ausgeben ist. Und häufig versagt er, wenn er über das ihm eigene Gebiet geht: in der Ausstellung mit einem Gottvater (in solchen Kompositionen ist Burne-Jones ein wenn auch nicht origineller, so doch seiner sicherer Meister). Reizend sind seine Tänzerinnen vor einer feurigen Lohe. Und einen sehr schönen landschaftlichen Eindruck giebt er in seinem Bergbild von Schreiberhau.

* * *

Von der Ausstellung Thoma, die vor der Ausstellung Hofmann stattfand, hängen noch einige Reste da. Sie hatte im ganzen eine nicht glückliche Auswahl geboten, es war gewiss zu schwer gewesen, eine Fülle von Thomas guten Bildern aus Privatbesitz wieder hervorzuziehen. Bei Bildern, die ganz ohne Malkunst waren (z. B. Porträts von Damen auf einem Hintergrunde, auf den blaue Luft geradezu *hingestrichen* war), begegnete man dennoch dem Urteil, das seien Werke, die für den deutschen Genius typisch seien. Überhaupt fand selbst diese wenig gute Thoma-Ausstellung im deutschen Blätterwald rauschenden Erfolg. Daher erscheint es interessant, zu den Urteilen zurückzugehen, die ehedem über Thoma gefällt wurden. Als bewundernswert redigiert erweist sich die Gazette des Beaux-Arts. Uber Thoma schrieb sie *im Jahre 1879*: „In einer Flucht nach Egypten, die in einem grossen Gefühl von tiefem und gesammeltem Frieden aufgefasst ist, hat er eine Familie seiner Freunde, in ihrer häuslichen Tracht ungefähr, porträtiert und sie in eine Landschaft gesetzt, die merkwürdig an Einfachheit, Wahrheit und Eindruck ist. Seine Gemälde sind vielleicht die, welche sich in der münchener Ausstellung am meisten abheben. Durch das beruhigende Grau, Blau und Grün, durch die zusammengehaltene ruhige, gewichtige und naive Art seines Geistes hält Thoma sich bei Seite. Eine träumerische Poesie, mit einer gänzlichen Realität ausgedrückt; Subtilitäten und unendliche Zartheiten.“ Es ist wahr, dass selbst in der Gazette des Beaux-Arts ein Mitarbeiter wie ihr damaliger Kritiker Dutanty nicht zu den alltäglichen gehörte. Seine Berichte fallen auch in dieser durchweg hervorragend geschriebenen Zeitschrift auf. Immerhin schrieb dies die Gazette des Beaux-Arts gelegentlich der münchener Ausstellung von 1879 über Hans Thoma, der damals in seiner besten Periode stand. Die deutsche Bewunderung schwieg sich noch über Thoma aus; unsere Zeitschrift für bildende Kunst erwähnte in ihrem Leitartikel über die münchener Ausstellung nicht einmal Thomas Namen. Cosima Wagner hat viel für Hans Thoma gethan. Seit 1882 besuchte Thoma regelmässig die bayreuther Vorstellungen. Nach der Ausstellung von 1879 mussten noch elf Jahre vergehen, ehe Thoma zu deutschem Ruhme gelangte. Mit der münchener Ausstellung im Mai 1890 kam nachträglich die Glorie über den deutschen Meister.

* * *

In jenem Bericht der Gazette des Beaux-Arts über die münchener Ausstellung von 1879 fällt neben der Einsicht des Urteils auch auf, wie wenig von Richtungen in ihm die Rede ist: der Verfasser pickte nur die Begabungen auf und kümmerte sich nicht um Richtungen. Einen amüsanten Gegensatz dazu bietet der schon erwähnte Leitartikel unserer Zeitschrift für bildende Kunst, dessen Verfasser sich über die Richtungen auf der damaligen Kunstausstellung verbreitete, aber vergessen hat, Hans Thoma zu sehen . . .

* * *

Dieses Haften an Richtungen ist eine böse Eigentümlichkeit unserer Kunstkritik. Man denkt nicht genug ans Persönliche der Künstler, man denkt zu sehr ans Persönliche der Kritiker. So auch erklärt sich der Erfolg, den jetzt ein Künstler wie Kubin findet. Mit Goya hat man sich gegenwärtig viel beschäftigt und Klinger hat die Aufmerksamkeit in hohem Masse erobert. Da jetzt der junge noch unausreichende Kubin auftrat, so genügte seine auf das Visionäre hinzielende Richtung manchen deutschen Schriftstellern, um Aufsätze über diesen jungen Mann zu verfassen, obwohl er bisher noch gar keinen Anlass zu Abhandlungen gewährt. Von unsern deutschen Kunstschriftstellern muss man oft noch jetzt wie anno 79 sagen, dass sie nicht genug *das Talent* zur Grundlage für ihre Erörterungen über künstlerische Fragen machen.

* * *

Ein „Salon aller Künste“ wird uns als neueste Gründung für nächsten Herbst angesagt. In

Verbindung mit dem Unternehmen wird Julius Meier-Gräfe genannt. Im „Salon aller Künste" sollen in nach der neuesten Entwickelung des Kunstgewerbes ausgestatteten Räumen sowohl Ausstellungen stattfinden wie intime Theateraufführungen veranstaltet werden, und das Ganze wird sich um „ein erstklassiges Restaurant" gruppieren; so lautet die Voranzeige. Die Zeit schreitet fort! Ehemals schloss der Leiter der rühmlich bekannten Grosvenor Gallery die Pforten dieses Ausstellungslokals, weil er nicht zugeben mochte, dass neben den Sälen ein bescheidenes Räumchen den Freuden des Afternoon-Tea gewidmet werde; er kämpfte gegen das Bestreben seiner Komité-Mitglieder, die gegen Thee kein ästhetisches Bedenken hatten und liess die Ausstellung eingehen, um nicht ihren Bedürfnissen erliegen zu müssen – und das neue Ausstellungslokal, das sich in Berlin aufthut, will nicht nur den Thee gestatten, es wird vielmehr das Restaurant zum bewegenden Moment seiner Unternehmung machen.

* * *

Die Zeit der grossen Kunstausstellungen naht und es erscheint angezeigt, auf einen sehr vernünftigen Artikel der Vossischen Zeitung vom vorigen Jahr zurückzuverweisen, in welchem von einigen Übelständen der grossen akademischen Ausstellung, die man abstellen könnte, die Rede war. Die Numerierung der 49 Räumlichkeiten wurde beanstandet. Aus dem Saale 35 gelangt man in den Saal 3, der Saal 26 grenzt an den Saal 4 und der Saal 49 an den Saal 9. Es würde natürlicher sein, dass die Numerierung sich an die in der Hauptachse des Gebäudes gelegenen neun grossen Säle anschlösse, so dass die in derselben Horizontale gelegenen Säle, Kabinette und Rundgänge die Bezeichnung 1 a, 1 b u. s. w. trügen. Das würde sich leichter einprägen als die Nachbarschaft weit auseinander liegender Nummern. – Ferner wurde hervorgehoben, dass es schwer gemacht würde, sich für die auseinandergerissenen Bilder eines Malers zu interessieren. Von dem Mondmaler Douzette wären beispielsweise die Bilder Nr. 208 bis 210 in den Sälen 48, 26, 21 verteilt gewesen. – Ferner wurde die Einrichtung der Kataloge getadelt: „Sie sind fast nie praktisch angelegt und wenn sie es auch wären, so ist doch nicht abzusehen, aus welchen triftigen Gründen man in solche Abhängigkeit von ihnen gebracht wird. Ich habe es nie verstanden, dass das Publikum sich noch nicht dagegen aufgelehnt hat. Jedes Buch hat seine Aufschrift, desgleichen jedes Monument und jedes monumentale Gebäude. Warum macht man aus Titeln und Meistern der Gemälde ein Geheimnis, das man nur aus Büchern erfragen kann? Wie leicht wäre es, am Rahmen jedes Bildes geschmackvoll ein Täfelchen anzubringen, das den Künstler und das Motiv bekannt giebt! Sollte wirklich ein kleinliches finanzielles Interesse dazu führen, dass man die Kataloge unentbehrlich macht? Der Katalog könnte immer noch einen sehr wichtigen Beruf erfüllen, durch die Illustrationen die Erinnerung an das Gesehene beleben und so ein wertvolles Nachschlagebuch und ein liebes Andenken an den Ausstellungsbesuch werden. Ihn als die einzige Quelle für den Namen von Künstlern und Kunstwerken den Besuchern aufzudrängen, ist ebenso inhuman als unpraktisch."

Mustergültig sind unseres Dafürhaltens die Kataloge der englischen Ausstellungen. Ihre Nummern schliessen sich den Bildern an den Wänden an, so dass man gelassen in seinem Kataloge den Bildern der Ausstellung folgt und nicht genötigt ist, stets um und um zu blättern.

Allerdings hat die Ausstellungsleitung jetzt ganz andere Sorgen als die um den Katalog. Bauliche Veränderungen sind auf Befehl des Kaisers sistiert worden und es war in einem Augenblick nicht einmal ganz sicher, ob die grosse akademische Ausstellung zur richtigen Zeit eröffnet werden könnte.

H.

DRESDEN

Im Salon Ernst Arnold gab es eine Ausstellung von Frauenbildnissen. Sie konnte sich allerdings weder an Bilderzahl noch Kunstwert mit der allgemeinen Bildnisausstellung messen, die vor etwa fünf Jahren an gleicher Stelle veranstaltet wurde. Damals waren prachtvolle, auserlesene Proben aus London, Paris, Belgien, Holland und den deutschen Kunststätten zu einem feingestimmten *Ensemble* vereinigt worden. Diesmal gab es nur einige dreissig Gemälde, lauter deutscher Künstler. In London oder in Paris stehen solche Veranstaltungen unter dem Zeichen der „Beautiful Women". Davon merkt man nichts hier: keines der Gemälde prunkt mit persönlichen Reizen der Dargestellten, höchstens mit Reizen der Darstellungsweise. Man kann in aller Ruhe studieren.

Dass Lenbach, Böcklin, Trübner und einige andere Grössen des Fachs nicht fehlen durften, ist selbstverständlich. Gut vertreten waren unter anderen auch Slevogt, Corinth, Hans Olde und Heinrich Hübner. Nach den hier ausgestellten Proben müsste man urteilen, dass heutzutage fast kein Maler beim Bildnis an den Dargestellten denkt, sondern nur an sich selbst. Der eine will eine Farbensymphonie geben, der andre seine Raumverteilungskunst zeigen, jener mit dem Fluss seiner Linie, dieser mit der Keckheit seines Vortrags imponieren, – aber wo gäbe es heute noch

einen Maler, der beim Bildnis einzig und allein darauf bedacht wäre, die Persönlichkeit des Dargestellten zu erfassen und verewigen? Sich selbst ganz in den Hintergrund stellen, wie etwa ein Reynolds das that, ist ganz aus der Mode gekommen. Am weitesten geht vielleicht Lesser Ury, dessen interessante Bilder, mit den blassen Puppenköpfen und den leuchtenden Farbenflecken in der Kleidung doch kaum mehr als Bildnisse gelten können. Ansprechend fand ich eine sitzende Dame im Zimmer von R. Breyer. Das Bild erinnert an Alfred Stevens insofern, als es versucht, dem anheimelnden *Interieur* neben der Figur sein Recht zu wahren und beides zu einer ausgeglichenen Harmonie zu verschmelzen. Der Vortrag aber gemahnte in seiner pastosen, flächigen Breite nur an unsre neueste Kunst. —

Mit grossem Erfolg stellte die Gruppe der „Elbier" aus. Es ist eine Vereinigung von zehn jüngeren dresdener Malern, die sich im vorigen Jahre bildete und damals zuerst seltsamerweise nicht bei uns sondern in Berlin vor die Öffentlichkeit trat. Joseph Goller ist schon von früher durch seine dekorativen Arbeiten vorteilhaft bekannt; ebenso Georg Müller-Breslau und Walter Besig, die zu der einstigen „goppelner Gruppe" von Landschaftsmalern gehörten. Unter den übrigen Mitgliedern ragen Fritz Beckert und der Kuehlschüler Arthur Bendrat hervor. Beckert's Nachtstücke „Nacht am Markte", „Im Vollmond", „An der Haslach" sind ungewöhnlich stimmungsvoll: ein warmer, weicher Vortrag passt sich dem Vorwurf auf das glänzendste an. Bendrat malte äusserst reizvolle Ansichten aus Danzig und strebt darin seinem Meister nach. Das Städtebild und das Strassenbild sind lange Zeit nicht in so erwünschter Weise gepflegt worden.

Als Gast stellte Walther Sintenis, der Schüler Robert Diez's, vier Bronzen aus, die gutgelungenen Büsten der Frau Baronin von Ompteda und des Komponisten Jean Louis Nicodé, die Statue in halber Lebensgrösse „Haarflechterin", — seine erste selbständige Arbeit, eine vor mehreren Jahren geschaffene, sicher modellierte, schlichte Naturstudie — und den Kopf eines Togonegers. Derselbe Neger, in ganzer Figur, ziert jetzt den Eingang des neuen Geschäftshauses der „Woermann Rhederei" zu Hamburg, eine markige, wirkungsvolle Erzstatue.

Hans W. Singer.



CARL STRATHMANN, KLEOPATRA

KÖLN

In seiner „Geschichte der Kölner Malerschule" (Lübeck, Nöhring, 1902) hat Carl Aldenhoven die Erforschung jenes deutschen Kunstkreises, dessen Werke man in imponierender Geschlossenheit im Wallraf-Richartz-Museum kennen lernt, um einen gewaltigen Schritt gefördert. Der erschöpfend wissenschaftliche Text des schön geschriebenen Buches findet in der grossen von Ldg. Scheibler und C. Aldenhoven herausgegebenen Lichtdruckpublikation altkölnischer Gemälde (Nöhring) die trefflichste Illustrierung; sein Erscheinen ist als bedeutendstes Ereignis im hiesigen Kunstleben der letzten Zeit zu melden.

A. Lindner.

PARIS

Der Saal im Hôtel Drouot, in dem der Nachlass Emile Zolas vom 9. März an zur Versteigerung kam, machte den Eindruck eines Trödelgeschäftes letzter Ordnung; Bronzen, Holzskulpturen, Kandelaber, Fayencen, Möbel, Gobelins von geringer Qualität, aus denen bei flüchtigem Überblick grobe Fälschungen herausscheinen, erweckten den Gedanken, wie ein moderner Mensch, ein Mann, der das Leben verstand, es in Räumen, die mit diesem hässlichen verwitterten Hausrat gefüllt waren, erträglich finden konnte. Man wusste, dass Zola leidenschaftlich und mit wenig Geschmack sammelte; man musste doch angesichts dieses trüben Durcheinander geschmackloser „Antiquitäten" verstimmt werden.

Das war keine wirkungsvolle Folie für die Bilder von Cézanne, Monet und Pissarro, die aus dem Besitz Zolas zum Verkauf kamen. Es fand sich in dem von Neugierigen dicht gefüllten Saal nur eine kleine Zahl von Liebhabern, die auf diese Bilder der Impressionisten boten. Und doch bot diese Auktion die seltene Gelegenheit, einige signierte Jugendwerke des rätselvollen Cézanne kennen zu lernen. Zola war in den sechziger Jahren der litterarische Vorkämpfer des Impressionismus gewesen; ein intimer Freund von Cézanne, dem er die Vorrede seines Buches "mes Haines" widmete, hatte er 1866 und 1867 eine Reihe kunstkritischer Aufsätze veröffentlicht, in denen er für Manet und den Impressionismus kämpfte. Sein Interesse für die Malerei war später ganz erloschen, und so datierten die wenigen Bilder der Impressionisten, die er besass, alle aus den sechziger Jahren.

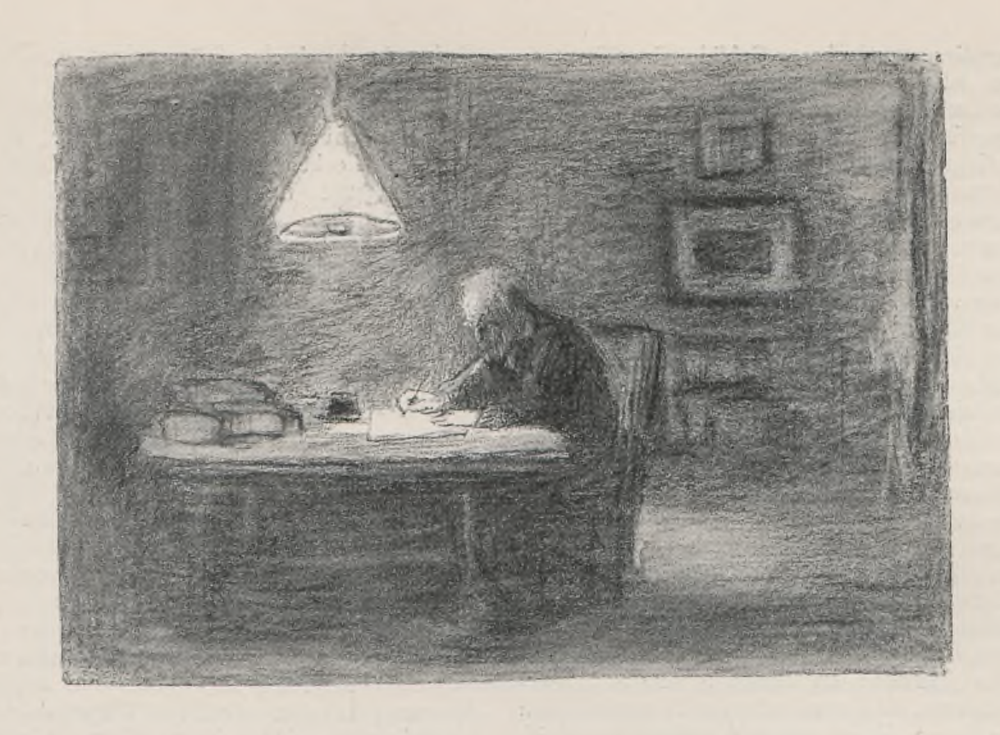
Von Cézanne kamen 9 Bilder meist kleineren Formates zum Verkauf; eines, ein Frauenporträt, das ein wenig an Ribot erinnert, ist 1864 signiert. Auch Cézanne, dessen charakteristischste, kräftigste Bilder 1880—85 entstanden sind, hat sich erst finden müssen, wie die Bilder der Sammlung Zola beweisen. Seine Jugendwerke sind dunkel, tonig, doch schon von mächtigem und leidenschaftlichem Accent. Ein wundervolles Stillleben von Früchten neben einem weissen Porzellangefäss auf dunklem Grund (Nr. 118 des Katalogs) ist kaum weniger schön als die Melone von Manet, vor der es entstanden ist. Es ist verschmolzener, weniger kontrastreich als die späteren Stillleben, aber von kräftiger Farbe und einfacher Zeichnung (900 frcs., Pellerin). Ein grösseres Stillleben in einem Intérieur („Le Coquillage"), eines der frühesten Werke von Cézanne, dunkel und mächtig in seinem Kolorit, wurde für den Preis von 3000 Francs gleichfalls von Pellerin, dem passioniertesten Sammler von Cézanne, erworben.

Wir geben die übrigen Preise: Nr. 110 „Néréides et Tritons", eine reizende kleine Skizze, 680 frcs. (Pellerin). Nr. 111 „L'Estaque", 1050 frcs. (Pellerin). Nr. 112 „Coin d'atelier", sehr dunkel uud wenig charakteristisch, 2050 frcs. Nr. 113 „Une, Lecture de Paul Alexis chez Emile Zola", 1050 frcs. Nr. 115 „L'Enlèvement". Ein grösseres, offenbar ganz aus dem Kopf gemaltes phantastisches Bild. 4200 frcs. (Vollard).

Ausserdem kamen (nicht aus Zolas Besitz) einige reizende, landschaftliche Skizzen von Cézanne aus späterer Zeit zum Verkauf, die mit wenigen hundert Francs bezahlt wurden.

Das Bild von Monet Nr. 127 — 2805 frcs. und die Pissarros boten kein besonderes Interesse.

Berlin. Schwarz-Weiss-Ausstellung Amelang. Die am 7. März neueröffnete Ausstellung umfasst umfangreiche Sammlungen von *Otto Fischer*, Dresden, und *Gustav Kampmann*, Grötzingen. Fischer stellt Landschaften in Zeichnung, Radierung und Lithographie aus; die Arbeiten Kampmanns, neben Zeichnungen einige Aquarell- und Pastellblätter, sind Blumenstudien und landschaftliche Schilderungen aus der Heimat des Malers.



BUCHBESPRECHUNG

Aubrey Beardsley von Rudolf Klein. Berlin, 1903, Julius Bard.*

Alles Neue, Grosse und Vollendete in der Kunst wird bei ganz verschieden zubereiteten Gemütern völlig entgegengesetzte Wirkungen hervorbringen. So mag die ausgeartete und seltsame Kunst des Beardsley, wie auch Blei in seinem Aufsatze erzählte, bei einem gesunden und rohen Jungen wie ein verwegener und absonderlicher Witz ein starkes Lachen erregen, während ein zarter und tieferer Mensch aufgewühlt in seinem Innersten diese unerhörten Dinge unruhig mit sich herumtragen wird, bis sie gigantisch und entsetzlich im Träumen und Leben vor ihm aufsteigen. Rudolf Klein scheint zu den Letzteren zu gehören. Seit Jahren beschäftigt ihn die Welt Beardsleys ausnehmend und er hat sich in gewisse Inhalte dieses exotischen Kunstreiches so völlig eingelebt, dass er an andern blindlings vorbeistürmt. Beardsley ist ihm der Maler der Sünde; aber könnte man nicht Crivelli oder Correggio, Fragonard oder Rops eben so nennen? Oder gar Stuck, den Maler der „Sünde"? Das Wort Sünde erscheint heute, da alle Moralbegriffe von gut und böse arg ins Schwanken gekommen sind, etwas blass, und zudem gilt es als kleinlich, einen so überreichen Künstler auf ein Schlagwort festlegen zu wollen. Man wird durch die Auffassung, die Klein von Beardsley hat, stark an die Schilderungen von Hansson und Przybyszewski erinnert, als sie über Vigeland, Munch und Rops schrieben. Beardsley ist hier aus einer Stimmung heraus geschildert, wie sie durch den nur so kurze Zeit blühenden Satanismus der 90er Jahre gezeitigt wurde. Man braucht das erotisch-mystische und satanische Gefühl bei Beardsley nicht zu verkennen und doch lehrt eine einfache Gegenüberstellung von Rops, dem Priester der teuflichen Orgien bei Huysmans, welche Kluft den Engländer von dem Franzosen trennt.

Rops ist in all seiner visionären Phantastik Realist, die Körper seiner Weiber hat er in manchen Nächten gesehen, seine Radierungen sind wirkliche Erlebnisse, er ähnelt darin Zola, dem auch die Geschehnisse des Lebens zu riesigen Traumgestalten anwuchsen. Auch Baudelaire, den Klein den Heiligen dieser verderbten Welt nennt, ist einzig gross in der Feinheit und Stärke seines Erlebnisses. Bei Beardsley aber und ebenso bei Swinburne ist nichts Erlebtes, der Hauch der Wirklichkeit rührt

* Fünfter Band der Serie „Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographieen, herausgegeben von Richard Muther". Die anderen bisher erschienenen Bände sind: „Lucas Cranach", von R. Muther; „die Lutherstadt Wittenberg", von Cornelius Gurlitt; „Burne-Jones", von Malcolm Bell; „Max Klinger", von Franz Servaes; „Venedig als Kunststätte", von Albert Zacher; „Edouard Manet und sein Kreis", von Julius Meier-Graefe; „die Renaissance der Antike", von Richard Muther.

nicht an diese wunderbaren Gebilde seines Traums; aus den bläulichen Rauchlinien seiner Cigarette stiegen ihm Tänzerinnen in schmiegsamen Schleiern; die tropfenden Wachskerzen am Spiegel boten ihm heiligtolle Ornamente; aus Tapetenmustern oder alten Spitzen oder bemalten Fächern trat ihm ein versunkenes Leben in die Erscheinung. Deshalb hasste er das wirkliche Wesen mit all seinem Lärm und seiner Grellheit, hasste sein eigen Werk oder verachtete es mit der souveränen Geste des grossen Herrn.

Ein prince of oddities, ein Fürst allerlei unheimlichen Traumgetiers und gespenstischer Vergangenheiten, von allem Sündhaften wie von allem Menschlichen abgekehrt, schuf er sich aus den Kulturen und Stilen eine eigene Welt ausserhalb alles Erdenhaften, die wir nicht beschreiben können, ebensowenig wie etwa die Welt eines andern Planeten, weil wir keine Analogien und Massstäbe haben. Darum auch erscheinen uns die Beschreibungen Kleins so schwer und allzu sinnlich.

Vielleicht kommt man dem Phänomen der Beardsleyschen Kunst am ehesten näher, wenn man alle die Elemente, aus denen er seinen Zaubertrank braute, die litterarischen und künstlerischen Anregungen, die er empfing, möglichst reinlich und gesondert nebeneinander stellte: die breite Flächenbehandlung verband ihn mit der Monumentalkunst der asiatischen Völker. Die andeutenden und sparsamen Linien, die als Ganzes gegebenen Haare erinnern an Egypter und Assyrer. Die groteske und scharflinige Manier der griechischen Vasenmalerei stellt er neben eine minutiöse Beobachtung der feinsten Bewegungen, wie er sie bei den Japanern gesehen. Mit ihnen hat er auch die graziöse bizarre Dekoration der Fläche gemein, tropfende Striche, eine behutsame leichte Art. Das Quattrocento erkennt man an harten übercharakteristischen Linien, an einer eckigen, steifen und bösartigen Manier, die sich recht in Gegensatz stellt zu der weichen, träumerisch verschwommenen Quattrocento-Nachahmung des Burne-Jones. In den beiden Porträts Mantegnas und Botticellis hat er diese beiden Seelen der Frührenaissance, die strenge stolze und die zarte leidende, wunderbar ausgeprägt. Der verzwickten und gedrückten Art Dürers, die aber heimlich innen den tiefen Schatz des Gemütes bewahrt, hat er im Titelbild zu Björnsons „Ueber unsre Kraft I" (Pastor Sang) gehuldigt. In seinen letzten Werken tritt besonders die barocke Spätrenaissance und das Rokoko hervor. Es ist aber eine arge Verkennung der psychologischen Erscheinung, die Beardsley repräsentiert, wenn Klein auf Grund der üppigen und ausladenden Illustrationen zum „Volpone" nun eine Gesundung des Künstlers konstatieren will. Was da für indisch und gesund und lebenzeugend angesehen wird, ist einfach der geistige Ausdruck der Spätrenaissance, die Ben Jonson verkörpert. Dieses wild-satirische tolle Lustspiel vom „Herrn von Fuchs", dem gemeinen Betrüger, bedurfte solcher Ornamente, ebenso wie Popes Lockenraub im zierlichen Rokokostil mit Puderquaste und Spitzenhöschen dargestellt werden musste. Da hat denn nun in diesen Rosetten und Guirlanden, in diesen zarten spinnewebfeinen Draperien und Verzierungen, in den schlanken zerbrechlichen Tischen und Stühlen, in den gezierten fingerspitzen Gebärden die Kunst der grossen Rokokostecher, eines Moreau-le-jeune, Gravelot, Eysen auf ihn gewirkt. Früher hatte er im Stil Gavarnis seine Lektüre von Balzacs „contes drolatiques" und Madame Bovary aufs Papier gezeichnet, Puvis de Chavannes und Burne-Jones waren seine ersten Vorbilder.

Es ist ein langes Verzeichnis, das sich da ergiebt; aber es hat sich schon gezeigt, dass diese rein formalen Anlehnungen bei Beardsley immer aus einem kulturellen Zeitgefühl entsprangen, das ihm zum Ausdruck seiner Empfindungen über eine bestimmte Epoche den Stil dieser Zeit aufnötigte. So überwiegen bei Wildes Salome assyrische Elemente, bei den primitiven Rittergeschichten des Malory tritt die Gotik hervor, zu der kraftvoll stürmischen derben Art des Ben Jonson passt das Barock, der kapriziöse auf Zehenspitzen trippelnde Alexandriner Popes wird umklungen vom Rokoko.

Beardsley war ausserordentlich belesen, in allen Litteraturen hatte er seine erwählten Lieblinge, unter den Alten den ewig lachenden lieblich-gemeinen Aristophanes, unter den Modernen vor allem junge Franzosen, so den geschmackvollen perversen Gautier oder die dunkle gedämpfte Kunst Mallarmés. Aber er selbst ist auch nur in seiner ungeheuren Grösse und Fülle zu verstehen als der letzte Vollender einer grossen Kultur, die in England langsam herangewachsen. Damit wird eine abschliessende Darstellung Beardsleys einzusetzen haben, uns seine Vorgänger zu schildern, und sie wird in der Geistesgeschichte Englands seit der Restauration diese Keime und Ansätze finden, die immer stärker und herschender werden.

Wenn man manche dieser schamlosen Schauspieler betrachtet, die Beardsley so gern auf eine Bühne stellt, von der aus sie ruhig die unheiligsten und schlimmsten Zoten in das Publikum zu schleudern scheinen, so erinnert uns das an das Theater unter Karl II. Horace Walpole ist die erste kompliziertere moderne Persönlichkeit des beginnenden „romantic movement". Blake folgt, Coleridge flüchtete in ein Traumdasein — de Quincey schildert uns in seinen confessions antike Triumphzüge und orientalische Architekturen, seine sisters of sorrow haben bereits die schwüle Weichheit, die dunkle grausame Schwermut der Präraffaeliten. Rossetti

und Swinburne haben sich dann den Rausch ihrer Träume in der Vergangenheit gesucht; die ersten „poems and ballads" des jungen Swinburne liessen eine ebenso lange Ahnentafel von Vorbildern aufzählen, als die Werke Beardsleys.

Von dieser Strömung der englischen Kultur her empfing Beardsley die Richtung. Dazu gehört eine aufs höchste verfeinerte Sinnlichkeit, die aus ein paar blassen Farben, einem vergilbten Blatt oder einem zerschlissnen alten Mieder das blutvolle Leben sich vorzaubert. Hier sind Keats und Browning die Vorgänger Beardsleys.

Alle diese Zusammenhänge wird ein künftiger Biograph Beardsleys aufdecken, vorläufig ist das Buch von Klein ein gutes Mittel für viele, sich wenigstens eine Vorstellung von dem Wesen dieses rätselvollen Künstlers zu machen, wobei man freilich gut tut, den Aufsatz Bleis in seinem „Prinz Hippolyt und andre Essays" daneben zu lesen.

P. L.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Die *Zeitschrift für bildende Kunst* hat einen vorzüglichen Dreifarbendruck nach dem Schrein des heiligen Andreas im Domschatz zu Trier, der einen Aufsatz über die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf von Paul Clemen begleitet.

* * *

Aus dem Bericht über eine van Gogh-Ausstellung in Rotterdam in der Zeitschrift *Onze Kunst*: „Van Gogh ist so sensibel gegenüber dem Charakter der Bewegungen der Wesen, welche er darstellt, dass seine Figuren infolgedessen oft etwas Karikaturales bekommen. Es ist, als ob van Gogh davon besessen wäre und er sein Modell dann nicht mehr unter einer anderen Linie sehen könnte. Daher geschieht es, dass ihm jene immer sichere Technik fehlt, die unabhängig von jedem Eindruck des Momentes bleibt und über die die Hand immer die Oberherrschaft behält. Von dieser Technik müssen wir bei van Gogh Abstand nehmen; um so schlimmer für die, die allein das Korrekte lieben. Doch auch Andere teilen diese Inkorrektheit, zum Beispiel Rembrandt."

* * *

Die *Neue deutsche Rundschau* bringt Whistlers alte berühmte Vorlesung: „Ten o'clock". Nicht alle Kühnheiten, welche Whistler damals vorbrachte und die um so stärker entzückten, je lebhafter sie chokierten, wirken noch heute. Manche sind Binsenwahrheit geworden, z. B. die Versicherung, dass die schönsten Werke der japanischen Kunst es mit den schönsten Werken der griechischen aufnehmen. Und dennoch fesselt die geistreich amüsante Form, die bissige witzige Übertreibung fast noch so wie an jenem aufregenden Tage oder vielmehr Abend, an dem Whistler jene Vorlesung hielt. Meine Damen und Herren, sagte er, lachend ob des Versuches, sich als einen schüchternen Dozenten vor ihnen hinzustellen: „Nur mit grossem Zögern und Zweifeln erscheine ich vor Ihnen als Prediger. Wenn die Furchtsamkeit irgendwie mit der Tugend der Bescheidenheit zusammenhängt und in Ihren Augen Gnade finden kann, so bitte ich Sie um jener Tugend willen, gewähren Sie mir Ihre äusserste Nachsicht. Ich würde mich mit meinem Mangel an Übung entschuldigen, wenn es nicht widersinnig wäre, jemals irgend etwas anderes als die wirksamste Unverschämtheit bei meinem Gegenstande zu erwarten – denn ich will Ihnen nicht verhehlen, dass ich über die *Kunst* zu reden vorhabe. Ja, die Kunst! – die in letzter Zeit, so weit Reden und Schreiben sie dazu machen kann, zu einer Art gewöhnlichem Gesprächsthema für den Theetisch geworden ist. Die Kunst ist über der Stadt! – der Galant, der vorübergeht, streichelt sie unter dem Kinn – der Familienvater lockt sie in seine Thore – man schmeichelt sie als einen Beweis für Kultur und Verfeinerung in die Gesellschaft. Wenn der tägliche Verkehr Verachtung erzeugen kann, so ist sicherlich die Kunst – oder was gemeinhin dafür gehalten wird – zu ihrer niedrigsten Stufe der Vertraulichkeit gekommen. Man hat die Leute mit der Kunst unter jedem Kleide gequält und mit vielen Methoden, sie zu ertragen, geplagt. Man hat ihnen gesagt, sie sollten die Kunst lieben und mit ihr leben. Man ist in ihre Häuser gedrungen, hat ihre Wände mit Tapeten bedeckt und ihre Kleidung selbst zur Rede gestellt – bis sie endlich, aufgerüttelt, verwirrt, erfüllt von den Zweifeln und dem Unbehagen, das sinnlose Anregung wachruft, solchem Eingriff grollen und die falschen Propheten verjagen, die selbst den Namen des Schönen in Missachtung brachten und auf sich selber Hohn und Spott herniederriefen. Ja, leider! meine Damen und Herrn, der Kunst ist hinterlistig ein Unrecht geschehen. Sie hat nichts mit solchen Praktiken gemein. Sie ist eine Göttin wählerischen Denkens, schweigsamen Wesens; sie verschmäht alle Aufdringlichkeit, sie will nie andere bessern. Sie ist stets selbstsüchtig nur mit ihrer eigenen Vervollkommnung beschäftigt – sie trägt kein Verlangen, zu lehren – sie sucht und findet das Schöne in allen Lagen und zu allen Zeiten. – So that ihr Hohepriester Rembrandt, als er malerische Grösse und edle Würde im Judenviertel von Amsterdam entdeckte und nicht klagte, weil seine Bewohner nicht Griechen waren. So thaten Tintoretto und Paolo Veronese unter den Venetianern, als sie sich

nicht davor scheuten, den klassischen Faltenwurf Athens in seidenen Brokat zu verwandeln. So that am Hofe Philipps Velazquez, dessen in unschöne Reifröcke gekleidete Infantinnen als Kunstwerke den „Elgin Marbles“ gleichstehen. Keine Reformatoren waren diese grossen Männer – keine Verbesserer des Lebens der anderen! Ihre Schöpfungen allein waren ihre Beschäftigung, und, erfüllt von der Poesie ihrer wissenden Kunst, verlangten sie nicht danach, ihre Umgebungen zu ändern.“

Dann kamen kurze Sätze:

„Hört! Nie gab es eine künstlerische Zeit.

Nie lebte ein Volk, das die Kunst liebte.

Im Anfang zog der Mensch jeden Tag hinaus – einige, Schlachten zu schlagen, andere, um zu jagen, und wieder andere, im Felde zu gründen und zu graben – und alles, damit sie gewännen und lebten, oder verlören und starben. Bis unter ihnen sich einer fand, der anders war als die übrigen, deren Treiben ihn nicht lockte; und so blieb er mit den Frauen bei den Zelten und zog mit gebranntem Stab seltsame Zeichnungen auf einen Kürbis.

Und dieser, der an den Wegen seiner Brüder keine Freude fand – der nicht nach dem Siege verlangte und der im Feld sich verzehrte – dieser Zeichner zierlicher Muster – dieser Entdecker des Schönen – der in der Natur rings um sich seltsame Windungen sah, wie Gesichter im Feuer erscheinen – dieser Träumer abseits war der erste *Künstler*.

Und wenn aus dem Feld und von ferne die Leute zurückkamen, nahmen sie den Kürbis – und tranken daraus.

Und alsbald kam zu diesem Menschen ein zweiter – und darauf noch andere – von gleicher Art, von den Göttern erwählt – und so arbeiteten sie zusammen; und bald bildeten sie aus befeuchteter Erde Formen, die dem Kürbis glichen. Und mit der Macht des Schaffens, dem Erbteil des Künstlers, gingen sie dann über die unklaren Andeutungen der Natur hinaus, und die erste Vase erstand in schönen Verhältnissen. Und die Ackersleute pflügten, und sie dursteten; und die Helden kehrten von frischen Siegen heim, sich zu vergnügen und zu feiern; und alle tranken sie aus den kunstvoll gebildeten Bechern der Künstler; aber sie kümmerten sich nicht um den Stolz des Meisters und verstanden nicht den Triumph über sein Werk; denn sie tranken aus der Schale, nicht aus Wahl oder einem Wissen, dass sie schön war, sondern einfach, weil es keine andere gab.

Und die Zeit brachte mit grösserem Besitz grössere Fähigkeit zum Luxus, und es ward geziemend, dass die Menschen in grossen Häusern wohnten und auf Lagern lagen und an Tischen assen; und der Künstler baute mit seinen Handwerkern Paläste und füllte sie mit Gerät, in schönen Verhältnissen und lieblich anzuschauen.

Und das Volk lebte in Wundern der Kunst – und ass und trank aus Meisterwerken – denn es war sonst nichts da, daraus zu essen und zu trinken, und es gab kein schlechtes Gebäude, darin zu leben, kein Stück für das tägliche Leben, das nicht von der Zeichnung des Meisters herrührte und von seinen Arbeitern gearbeitet war.

Und das Volk fragte nicht *und hatte nichts dazu zu sagen*.

So stand Griechenland in seinem Glanz, und die Kunst herrschte unumschränkt – durch die Macht der Dinge, nicht durch Wahl – und kein Draussenstehender konnte sich einmischen. Der berühmte Krieger hätte so wenig gewagt, eine Zeichnung für den Tempel der Pallas Athene anzubieten, wie der geweihte Dichter einen Plan zum Bau des Katapultes entworfen hätte.

Und der Amateur war unbekannt und vom Dilettanten träumte niemand.“

Aber der Raum fehlt uns, um von dem Vortrage Whistlers weiter in Ausführlichkeit zu sprechen. Nur noch einen Abschnitt können wir uns zu zitieren nicht versagen: „Das Verlangen, zu sehen, um des Sehens willen, das ist bei der Masse das Einzige, was Befriedigung verlangt; aus ihm stammt die Freude am Detail. Und wenn der Abendnebel die Ufer des Flusses mit Poesie einhüllt, wie mit einem Schleier, und wenn die armen Gebäude sich im dunklen Himmel verlieren, und die grossen Schornsteine Campanili werden, und die Warenhäuser Paläste sind in der Nacht, und die ganze Stadt in den Himmeln hängt, wenn das Feenland vor uns liegt – dann eilt der Wanderer nach Hause; der Arbeiter und der Gebildete, der Weise und der Mann des Genusses – sie hören auf, zu verstehen, denn sie hörten auf, zu sehen, und die Natur, die wenigstens dies eine Mal in Melodien sang, singt ihren herrlichen Sang nur dem Künstler, ihrem Sohn und Herrn – ihrem Sohne darin, dass er sie liebt – ihrem Herrn darin, dass er sie kennt.

Ihm sind ihre Geheimnisse entfaltet, ihm wurden ihre Lehren allmählich klar. Er sieht ihre Blume, nicht durch vergrössernde Linsen, um für den Botaniker Thatsachen zu sammeln, sondern in der Erleuchtung des Einen, der in ihr erlesene Auswahl glänzender Töne und zarter Farben, Andeutungen künftiger Harmonien erblickt.

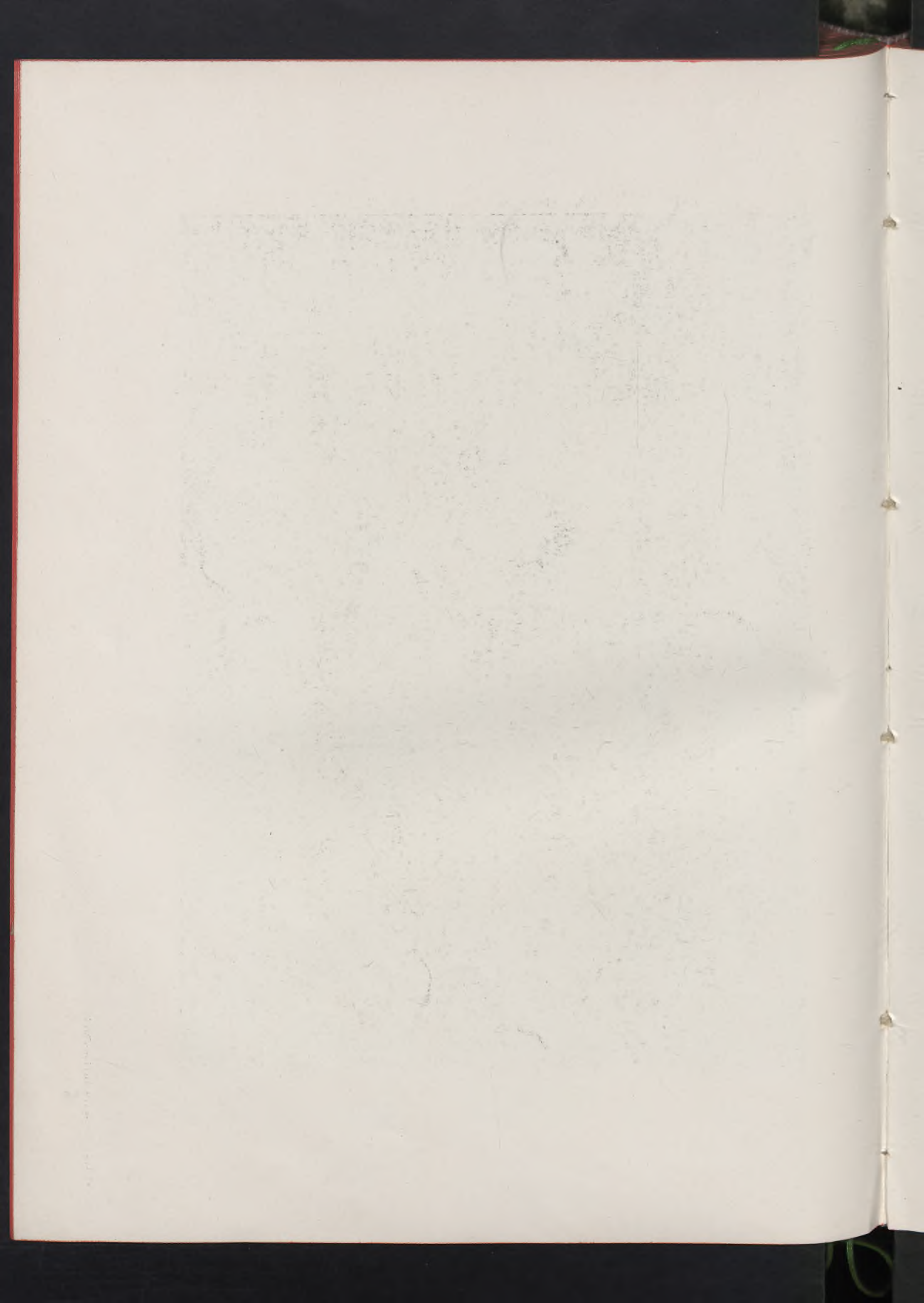
Er beschränkt sich nicht darauf, zwecklos und ohne Gedanken jedes Hälmchen Grases zu kopieren, wie es die Philister empfehlen, sondern: aus der langen Kurve des schmalen Blattes, der der gerade, grosse Stil entgegenwirkt, lernt er, wie sich die Grazie der Würde vermählt, wie die Kraft die Lieblichkeit erhöht, damit sich feine Zierlichkeit ergebe.“

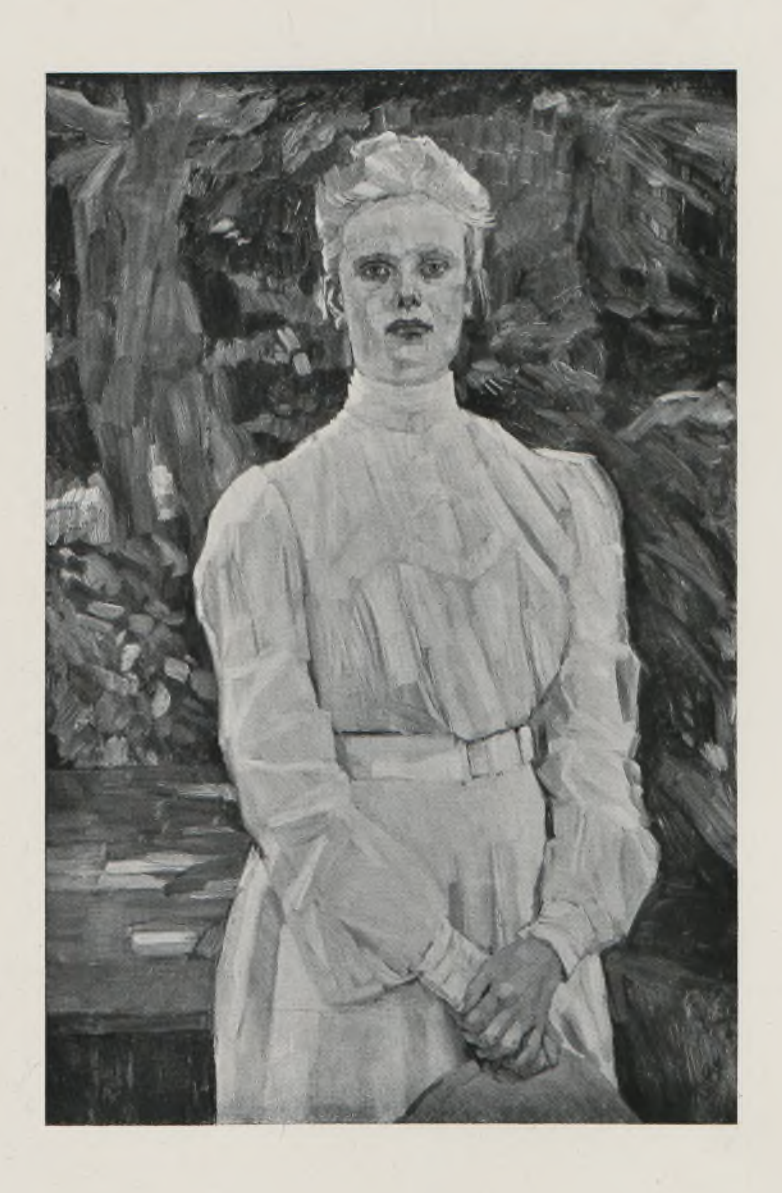
REDAKTION: BERLIN W DERFFLINGERSTRASSE 16

VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK DER OFFIZIN W. DRUGULIN, LEIPZIG

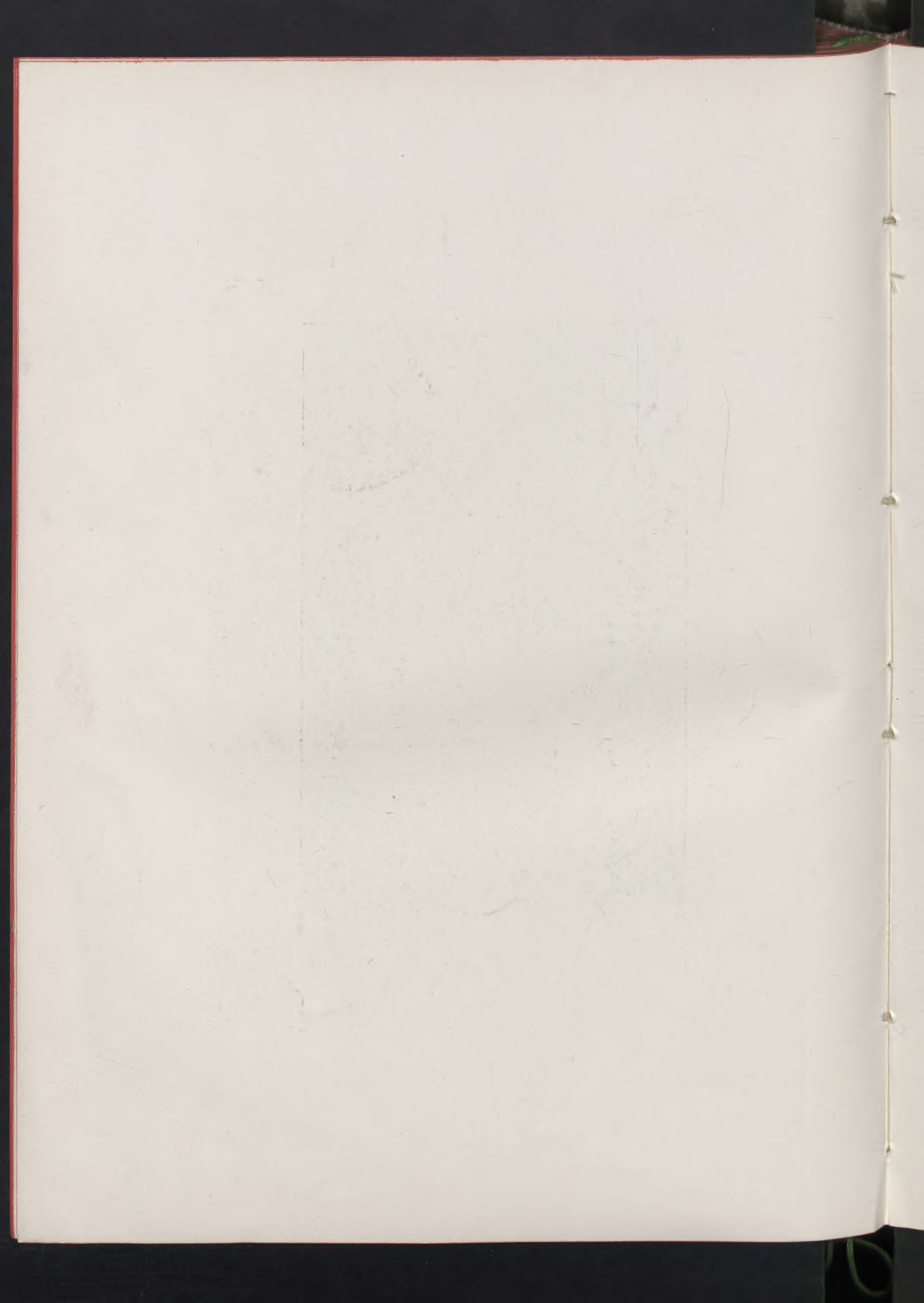


CLAUDE MONET, GARTENSCENE



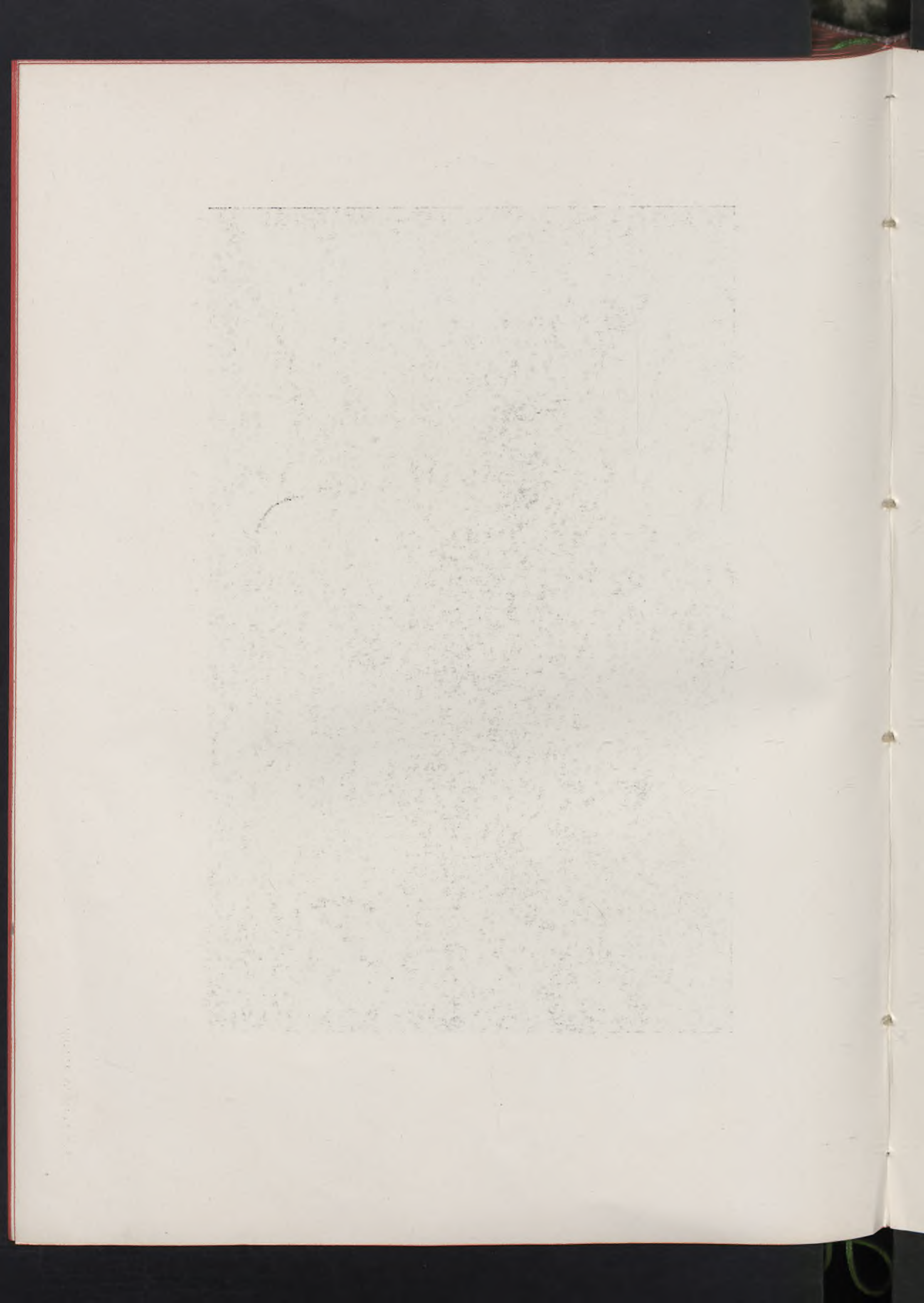


WILHELM TRÜBNER, PORTRÄT DES FRÄULEIN W.



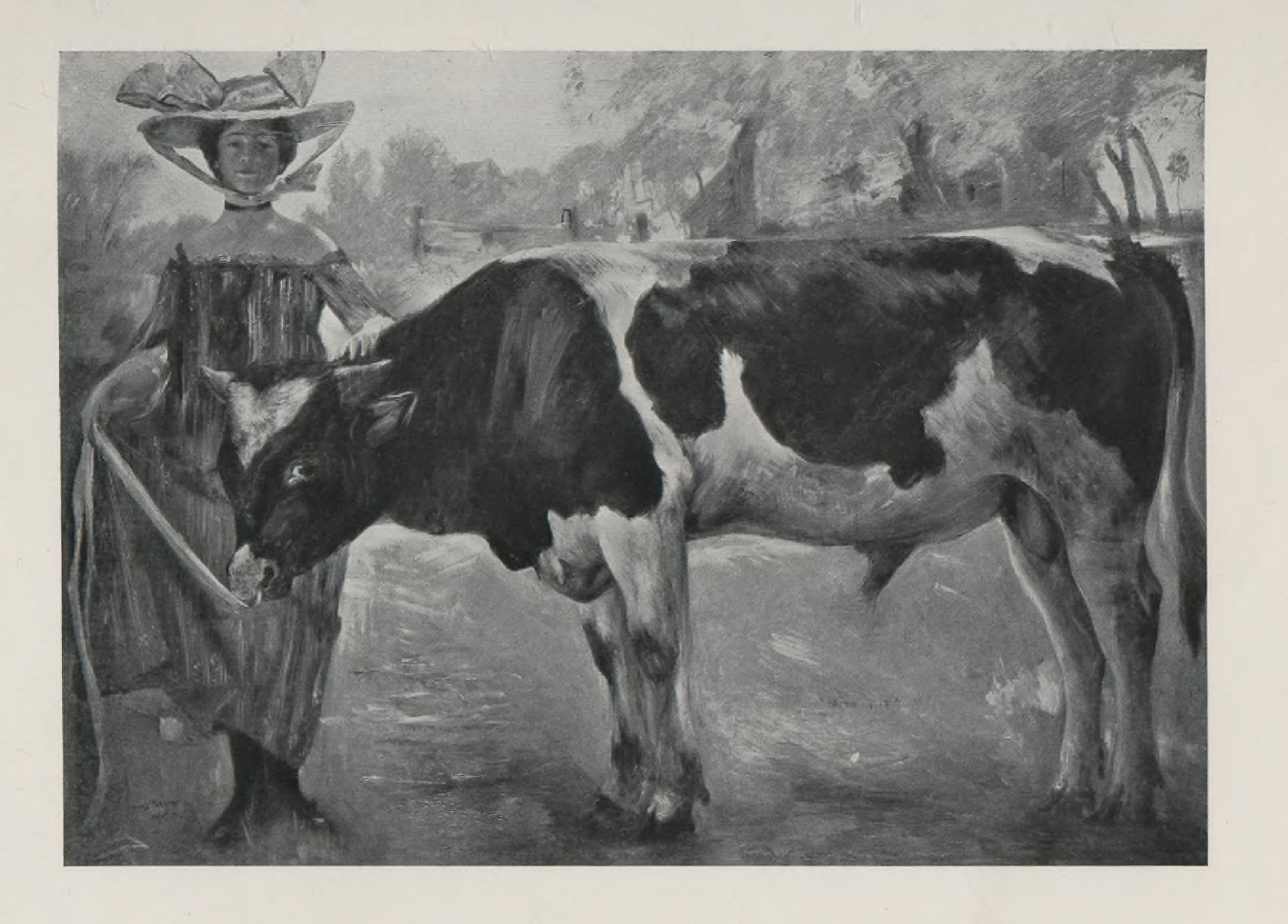


L. VON HOFMANN, EUROPA

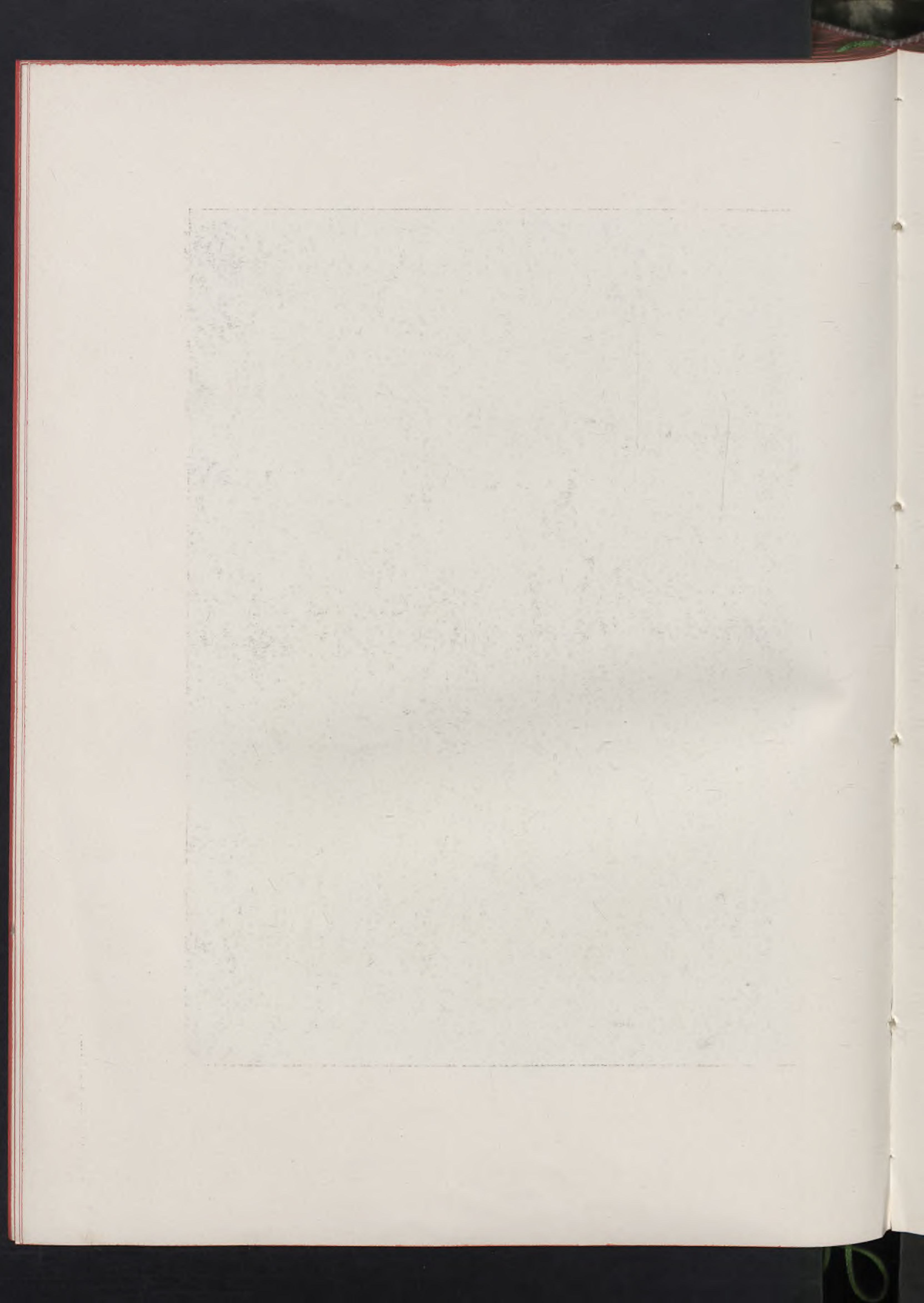




TOULOUSE-LAUTREC, SIESTA



LOUIS CORINTH, DER STIER

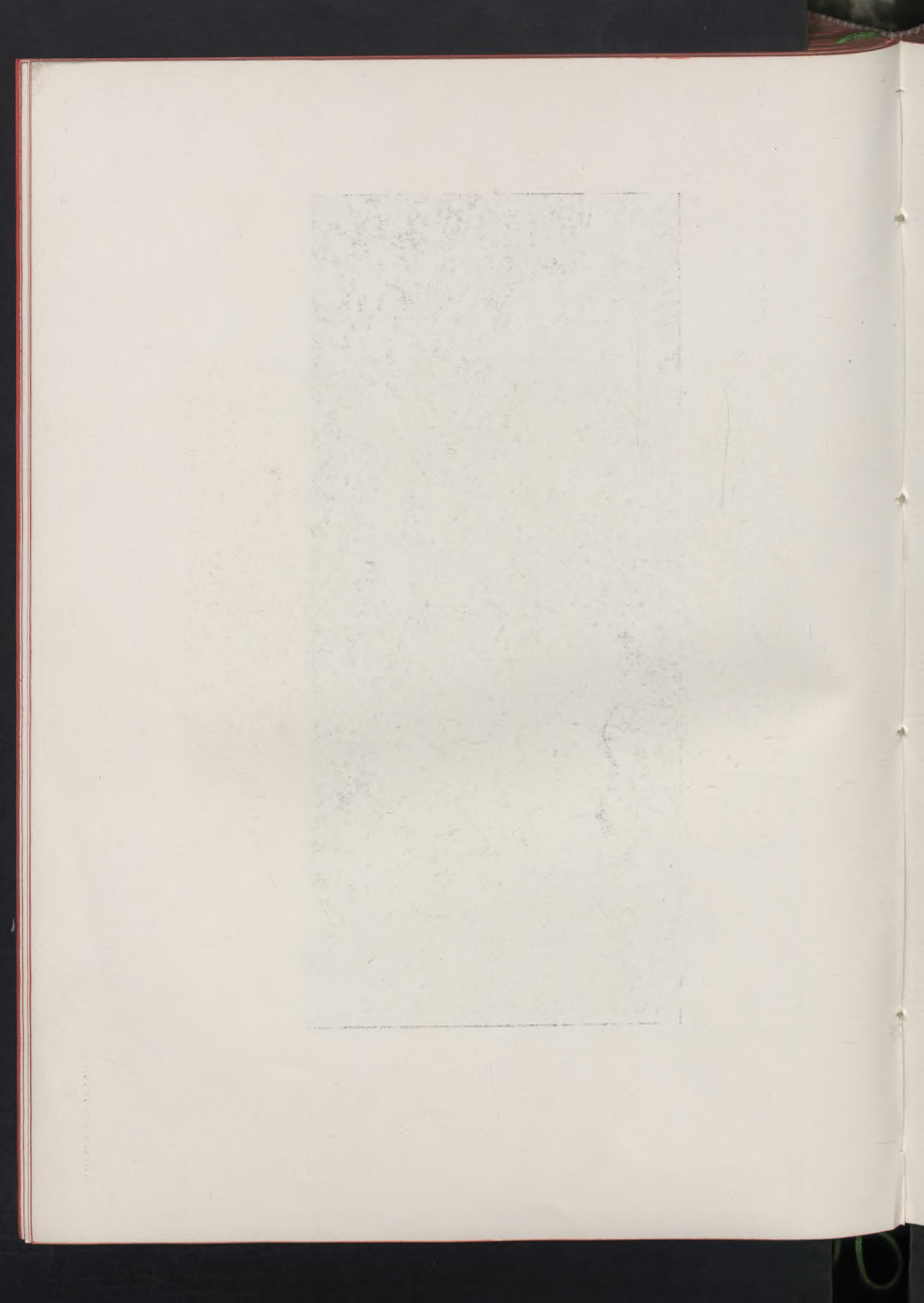


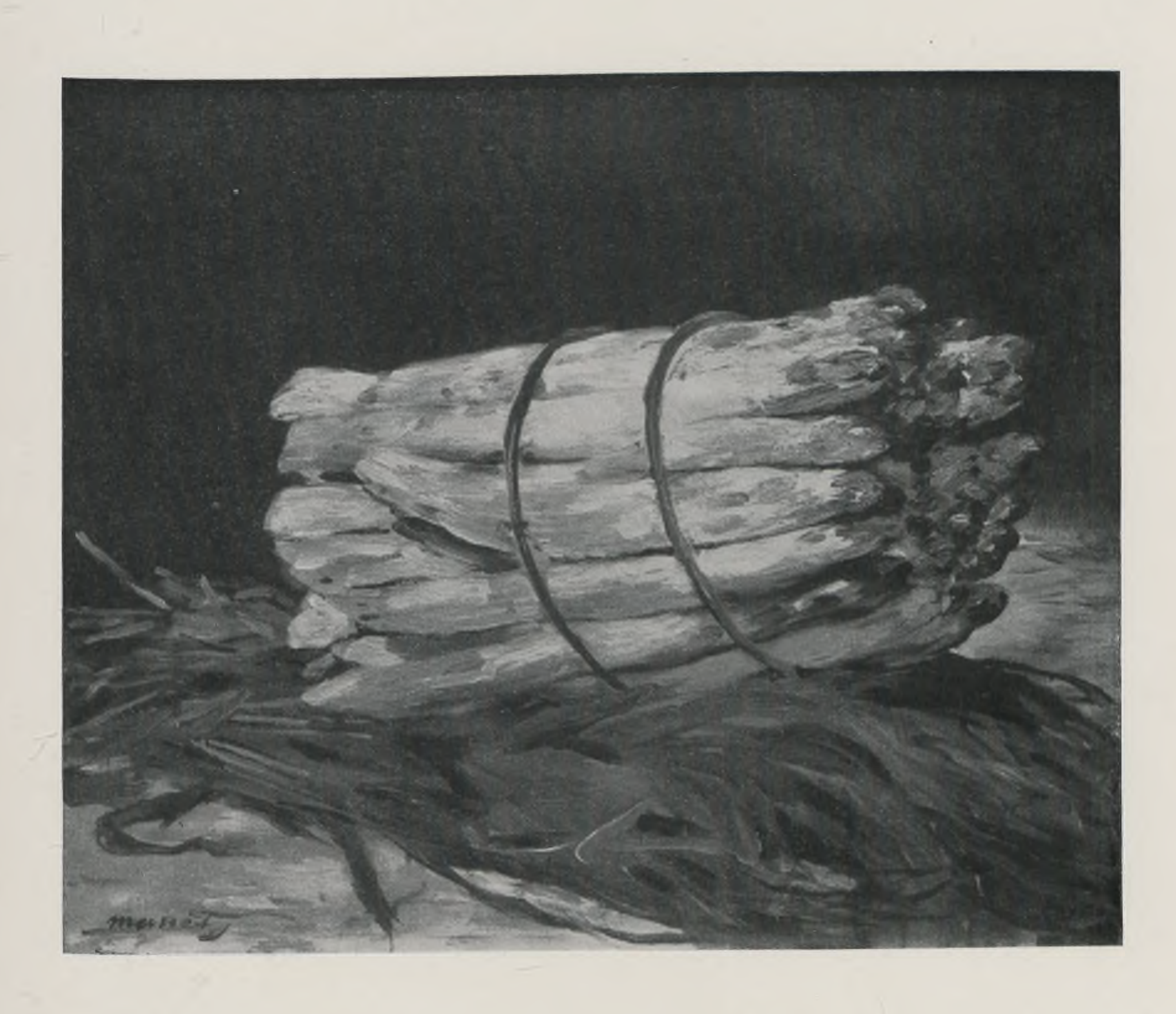


ROBERT BREYER, DAME IN WEISS

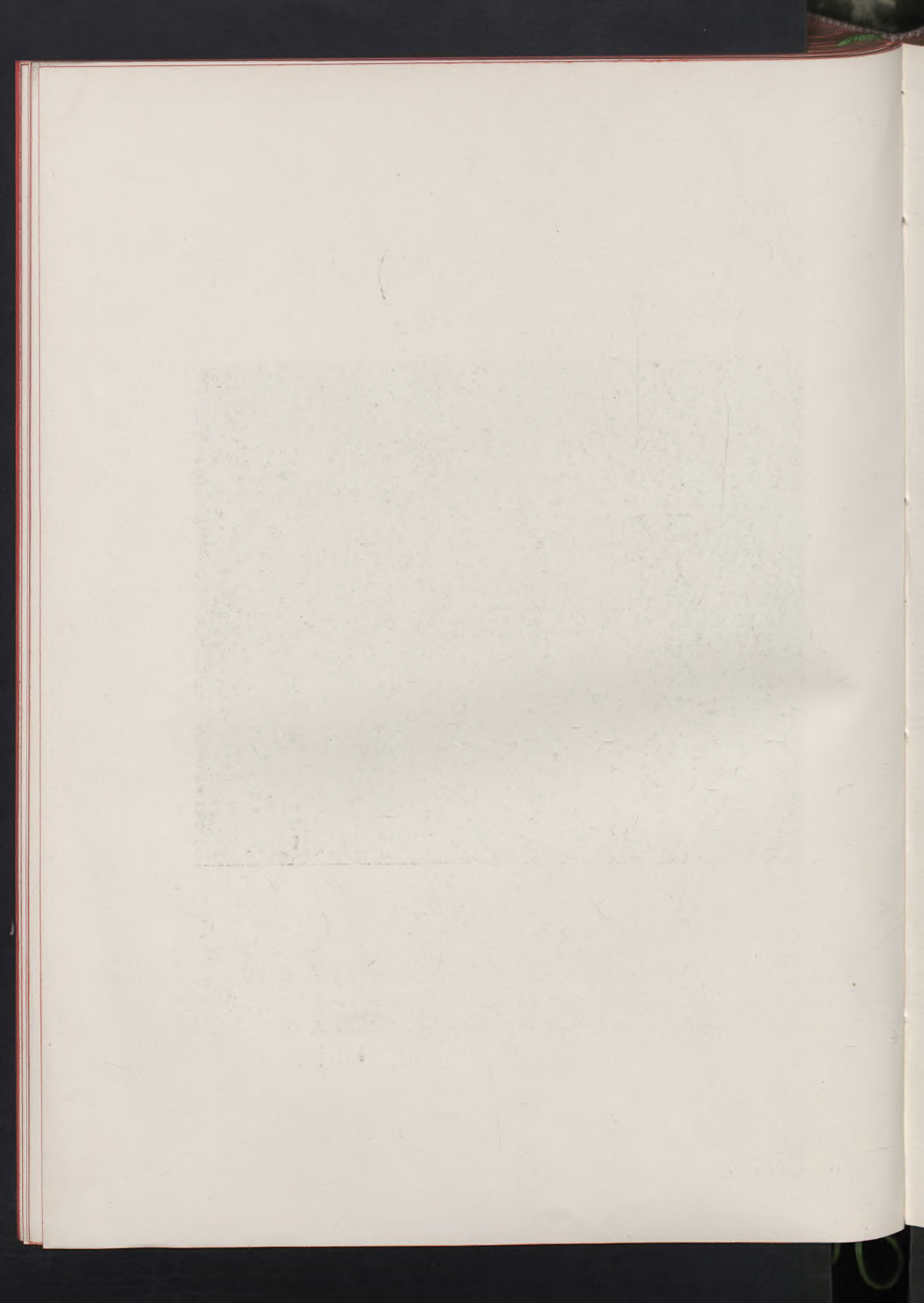


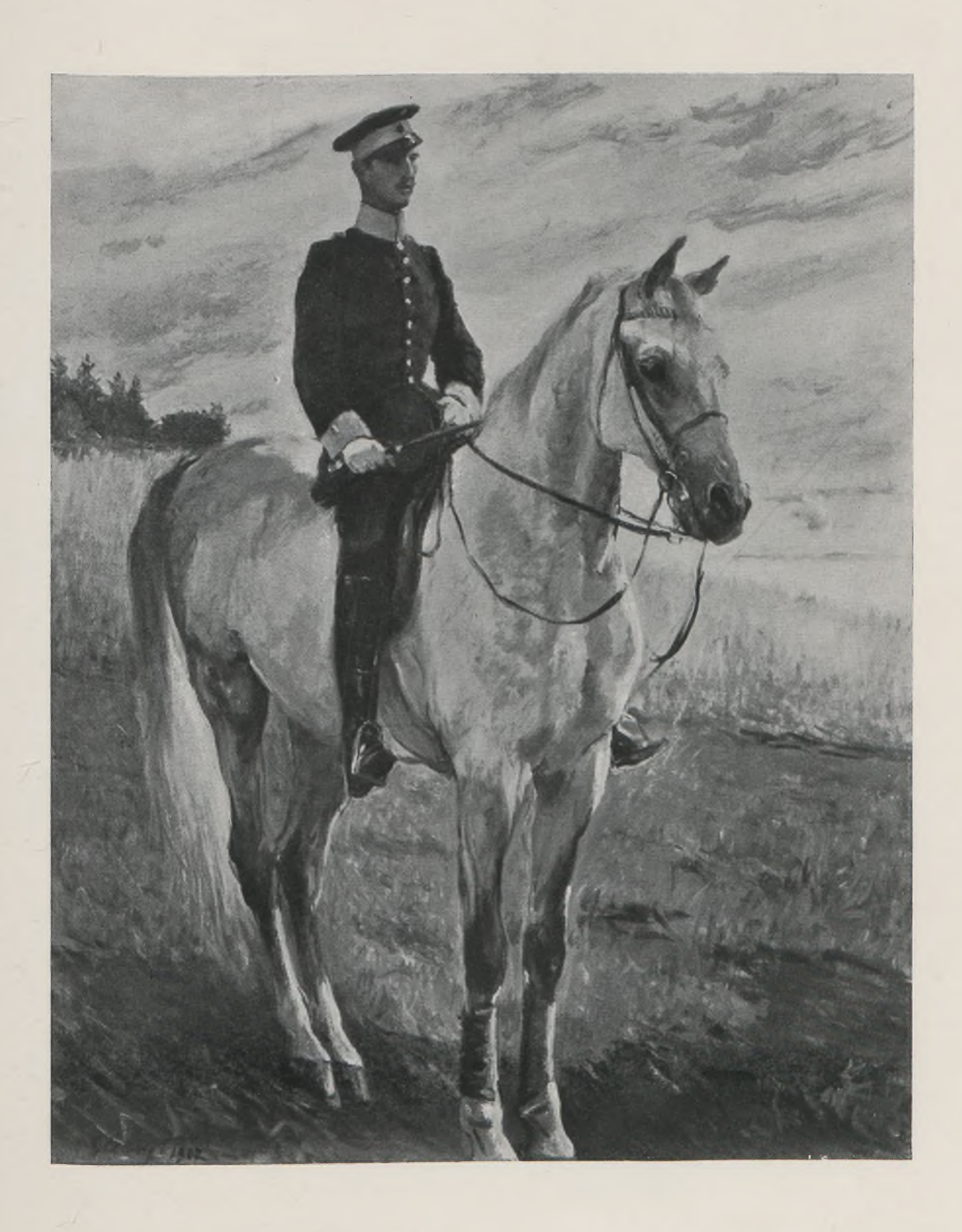
MALJAVINE, DAS LACHEN



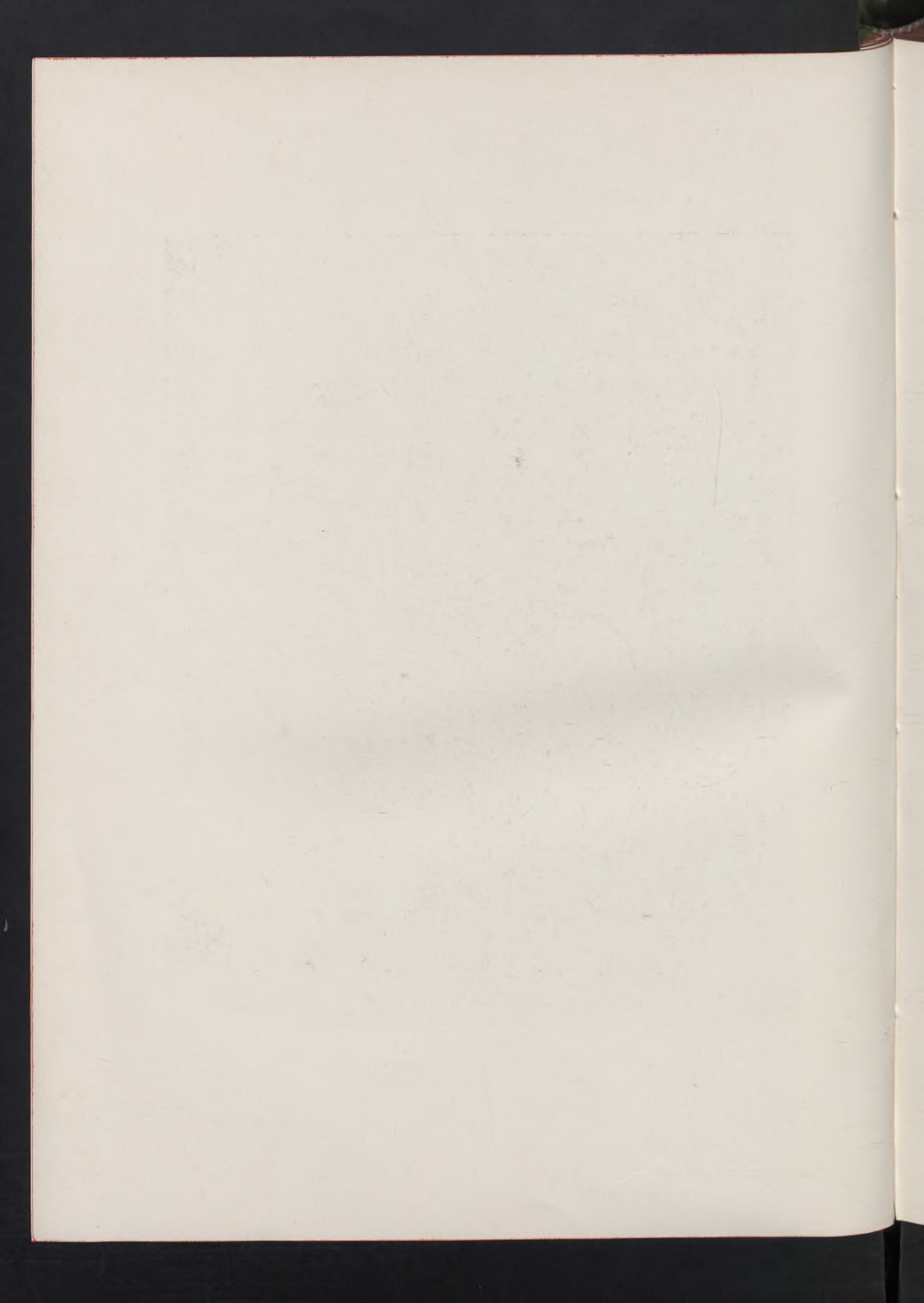


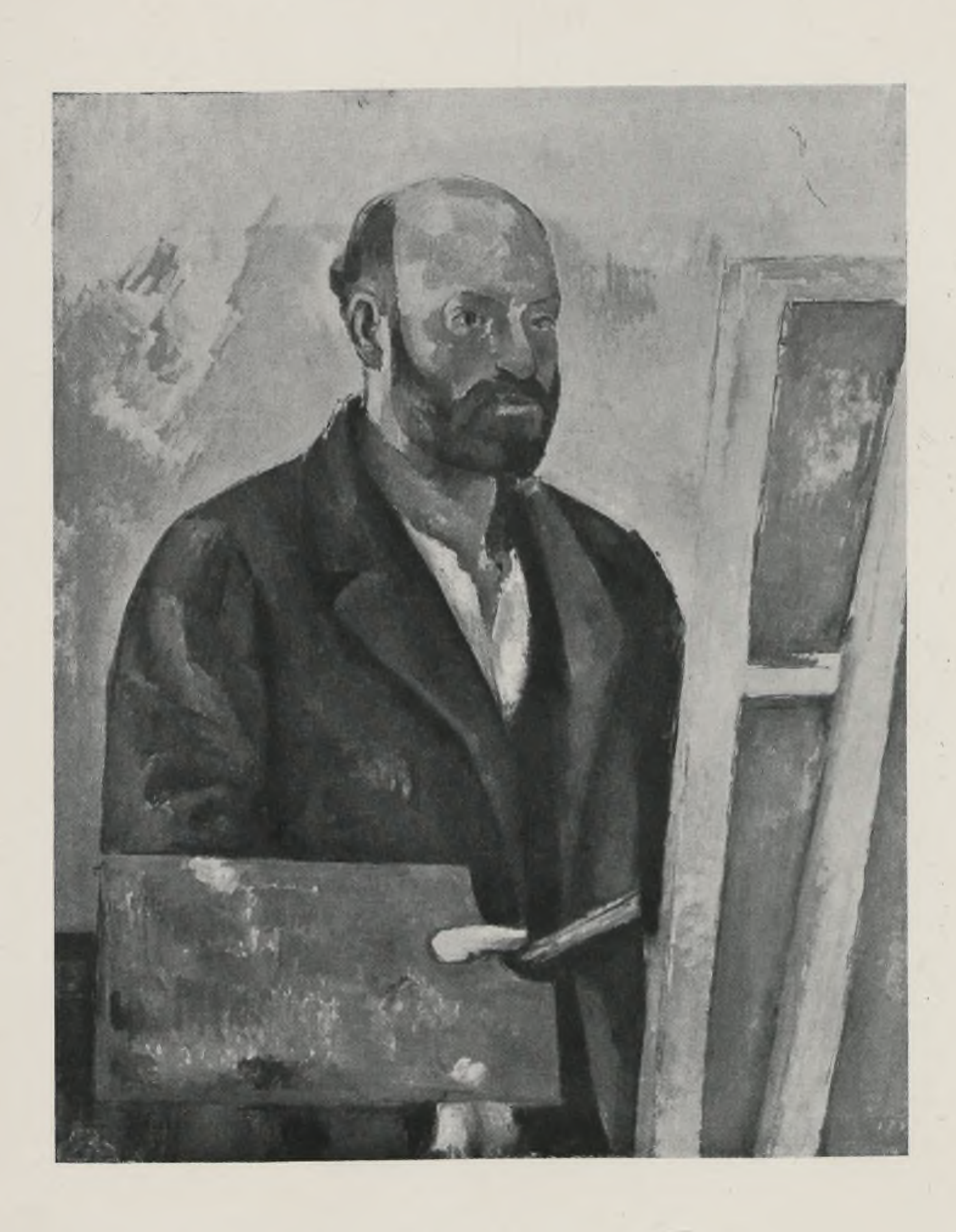
EDOUARD MANET, SPARGEL



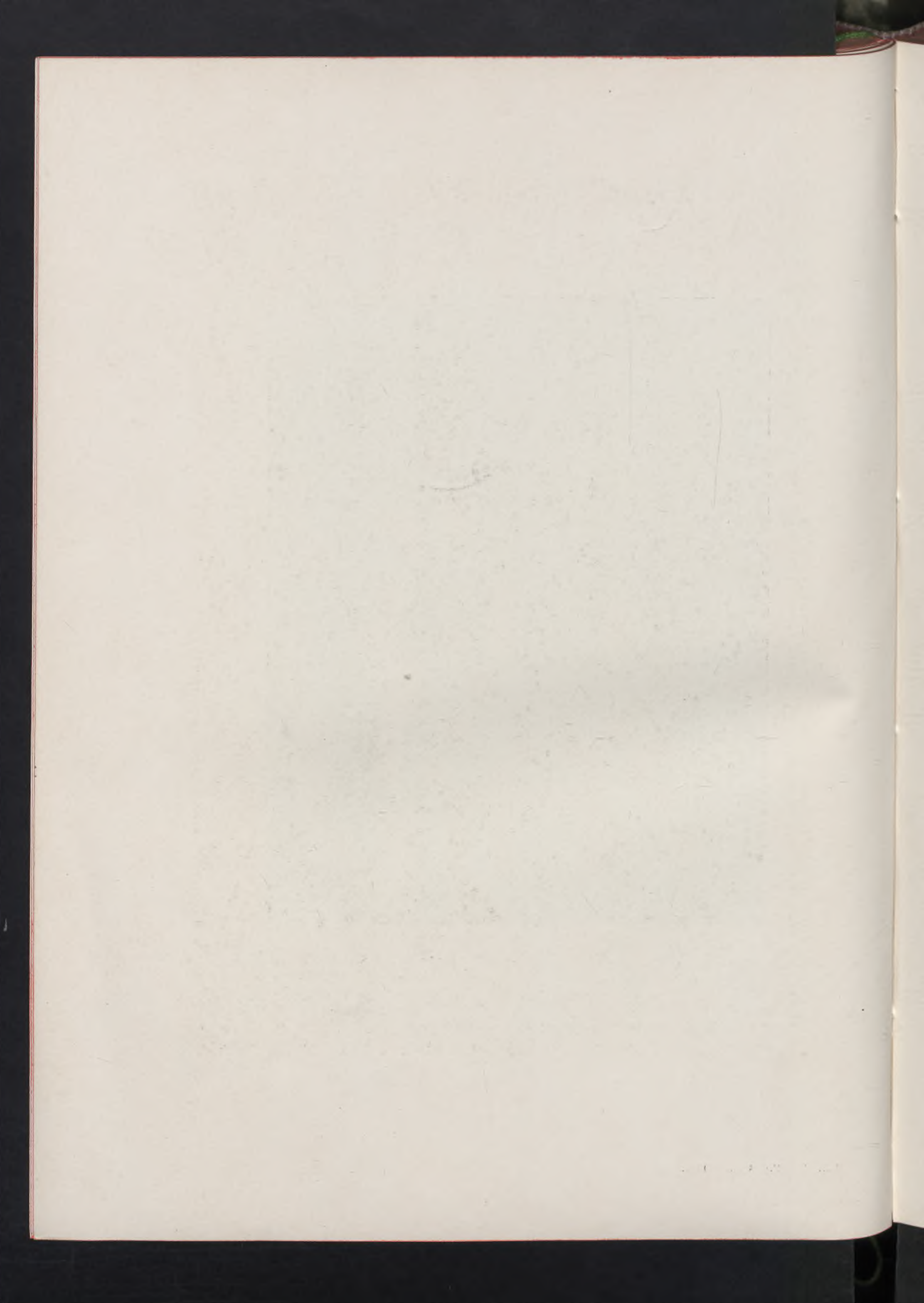


MAX SLEVOGT, REITERBILDNIS





PAUL CEZANNE, SELBSTPORTRÄT

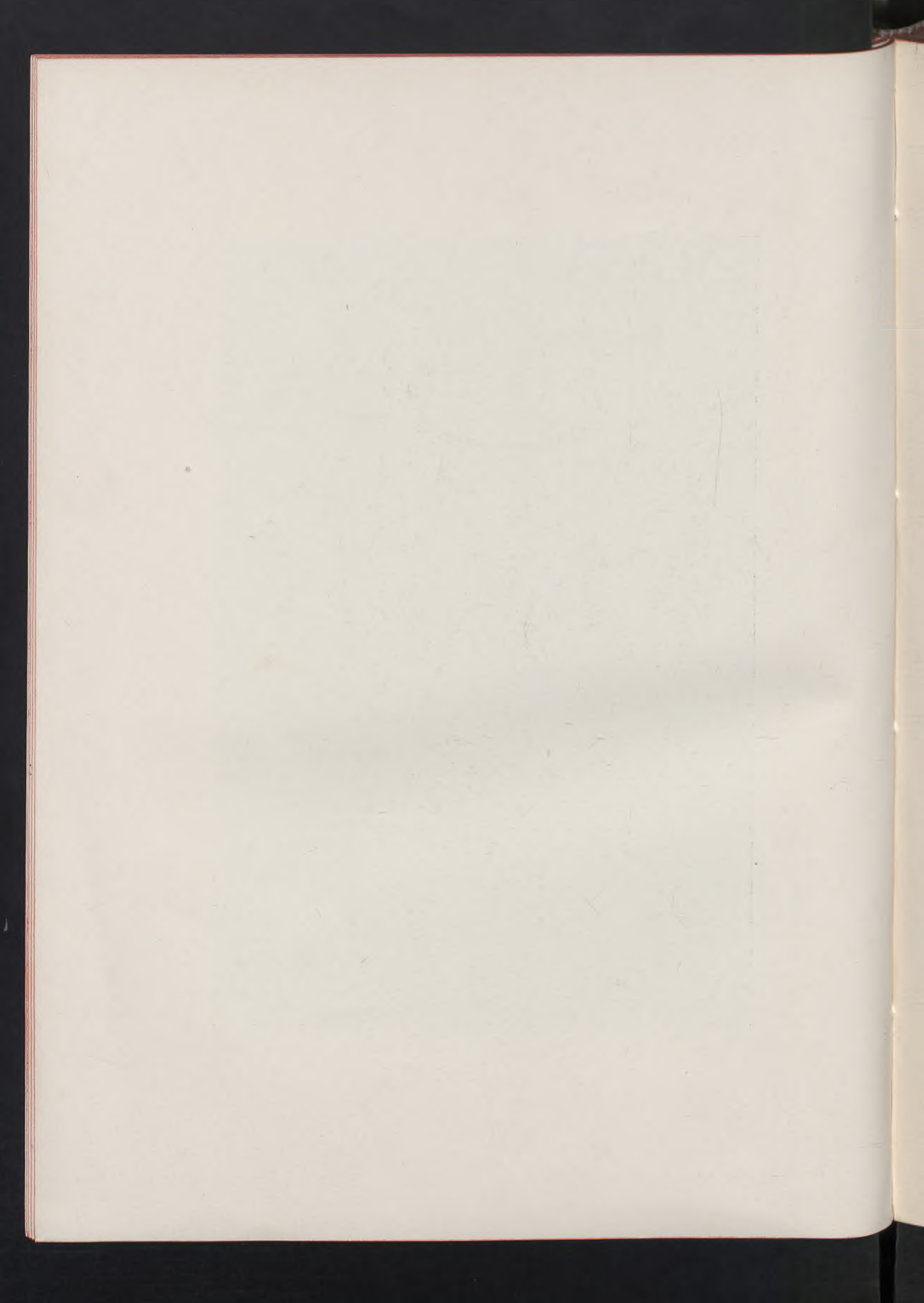




JOZEF ISRAELS, SCHIFFSARBEITER



FRITZ KLIMSCH, SALOME





DIE AUSSTELLUNG
DER
BERLINER SECESSION

DIE diesmalige Ausstellung ist klein und kräftig. Sie hat nichts mit den *grossen* Ausstellungen gemein, die, objektiv genommen, ein absolutes Recht auf ihre Existenz haben und die man nicht einmal über einen gewissen Grad hinaus verkleinern dürfte*. Denn der Staat kann sich gar nicht der Verpflichtung entziehen, Künstlern die Zulassung zu seinen Ausstellungen zu gewähren, sobald sie auf seinen Anstalten ausgebildet worden sind und Werke hervorgebracht haben, die keine grossen Mängel, wenn auch keine Qualitäten aufweisen. Da der Staat die Akademien hat und den Zugang zu ihnen so leicht macht, so muss er auch die akademischen Ausstellungen gross lassen. Erst wenn der Eintritt in die akademischen Unterrichtsanstalten, die wir besitzen, erschwert sein wird, wenn die Zahl der jungen Männer, die sich drängen, den schwerst erfüllbaren der Berufe zu ergreifen, so gesiebt sein wird wie die Zahl der Bilder, die auf die Secessionsausstellungen gelangen, im Verhältnis zur Zahl der Bilder, die in die grossen Kunstausstellungen kommen, — oder noch besser, wenn die Zahl der zum Künstlerberuf Zuzulassenden noch weit geringer geworden sein wird als die Zahl der Bilder, die jetzt in den Secessionen aufgehängt werden — dann wird es auch den Leitern der grossen offiziellen Ausstellungen verhältnismässig leicht gemacht sein, etwas Gutes zustande zu bringen. Diese Zeiten sind weit. Von der Secessionsausstellung aber kann man zu ihrem Ruhme sagen, dass in sie nur zwei oder drei oder vier Bilder hineingelangt sind, die unter allen Umständen hätten vermieden

* Wir schreiben diese Zeilen, weil wir erfahren haben, dass die grosse akademische Ausstellung dieses Mal in ihrem Umfang sehr beschränkt werden soll und uns die Künstler leid thun, die, ohne besonders befähigt zu sein, nun einmal die Laufbahn von Künstlern einschlugen.

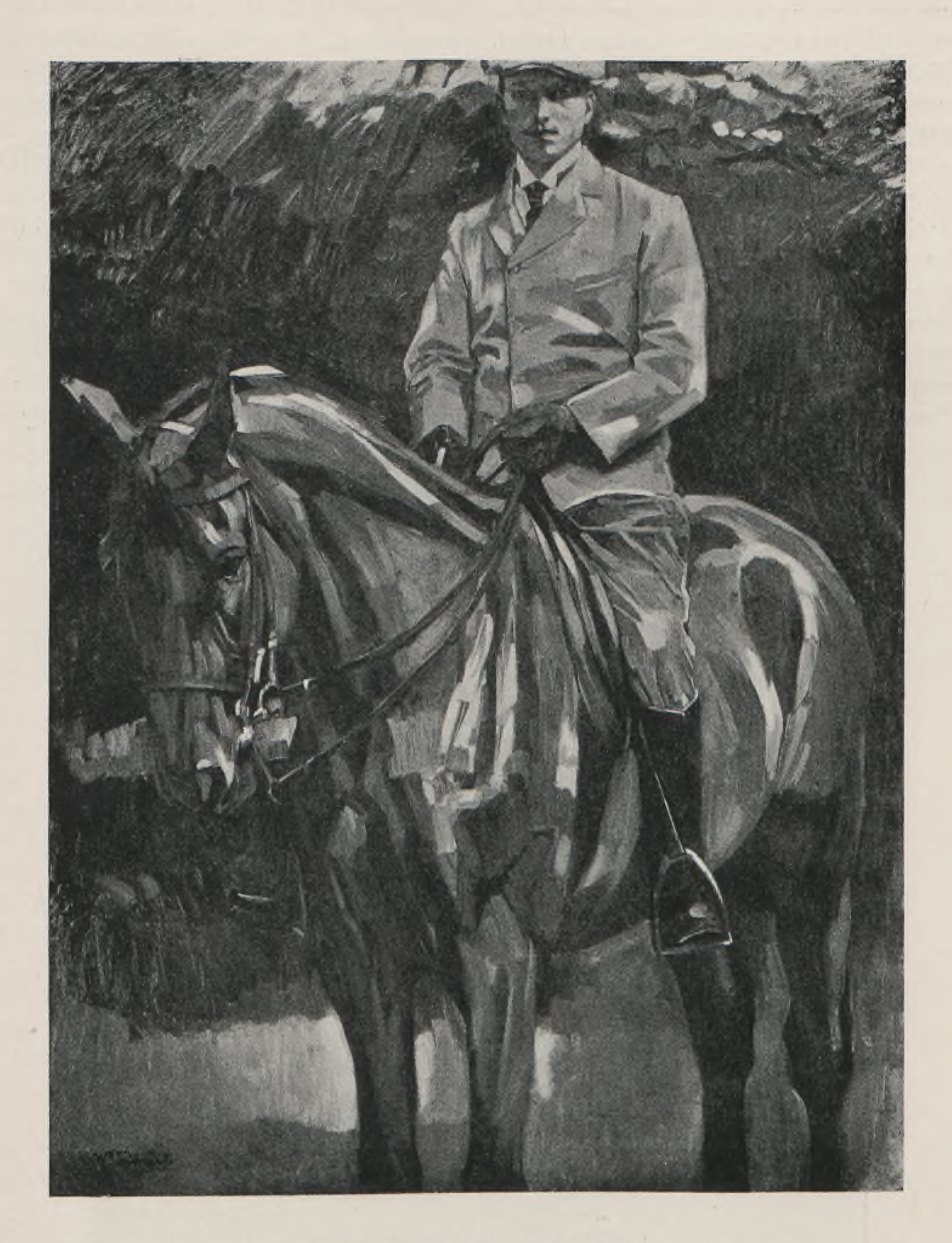
werden müssen. Eins unter diesen ist das Bild von Canals, Cigarretten drehende junge Mädchen in buntester Malerei; das Bild verletzt den genius loci.

Im ganzen erscheint die Ausstellung wie die eines in sich geschlossenen Klubs. Ist sie ja auch aus einem solchen hervorgegangen: dem Bund der Elfer, der während seines Vorhandenseins so viel zur Zusammenfassung der künstlerischen Kräfte in Berlin gethan hat. An den Bund der Elfer wird man auch dadurch erinnert, dass sich der Vorstand der berliner Secession aus früheren Mitgliedern dieses Bundes und einigen Nachfolgern zusammensetzt und seine Arbeiten an Bedeutung hervortreten. Man sieht das selbst diesmal, obgleich sich zwei Vorstandsmitglieder: August Gaul, unser begabtester Bildhauer, leider fast gar nicht und Louis Tuaillon überhaupt nicht beteiligt haben. Auch das gemahnt an den Klub der Elfer, dass dem realistischen Stil gegenüber, der in der Ausstellung herrschend ist, von Reinhold Lepsius abgesehen, der eine Sonderrichtung im Porträt vertritt, nur *eine* Abweichung in den Sälen der Secession gefunden wird: L. v. Hofmann, und dieser auch bei den Elfern schon die eine Ausnahme war. Von Anfang an haben die Künstler, die sich hier zusammenscharten, einen Beweis von Kunst- und Taktgefühl gegeben, indem sie den hochbegabten geborenen Idealisten Ludwig v. Hofmann in ihre Mitte aufnahmen.

Liebermann, der Präsident der Secession, ist mit einer Reihe von Werken vertreten, die unsere Leser schon kennen. Dem Selbstporträt und der Papageienallee gesellte sich das aus Wien zurückgekehrte graufeine Bild der „Bleiche" gleichsam als historisches Stück, den Liebermann der älteren Zeit repräsentierend. Trübner hat ein Reiterporträt gesendet, bei dem er bestrebt war, einen Menschen, gut im Sattel sitzend, in der Verteilung von Licht und Schatten prima gemalt, zu Pferde gegen einen Hintergrund zu zeigen. Man wird in die Werkstatt von Trübner eingeführt, wird Teilnehmer seines täglichen Strebens und Sichquälens. Mit dieser Bemerkung soll angedeutet sein, dass wir hier nicht so sehr das Ergebnis einer eigentlichen Schöpferstunde zu sehen bekommen als ein Ergebnis langjähriger Trainirung für dieses Thema, die sich in einige Stunden voll entscheidender Pinselstriche concentrierte. In diesem Bilde ist nicht jene Schönheit enthalten, welche einige Werke dieses Künstlers aus dem Anfang der siebziger Jahre aufweisen, die jenes Unerklärliche hatten, das selbst von denen nicht wiedergefunden wird, die es einmal besessen haben; hingegen hat die Arbeit Alles, was Trübner mit *Bewusstsein* geben konnte. Sie bildet den Gipfel einer Reihe von Arbeiten, in denen der Künstler mit dem ihm eigenen energischen Phlegma wieder und wieder an die Darstellung seines Gedankens: ein Reiter auf einem Pferde, herangetreten ist. Energisches Phlegma, kann man das sagen? Dennoch giebt es vielleicht kein Wort, durch das man das Wesen Trübners besser charakterisieren würde.

Dieses Wesen mit seinen Licht- und Schattenseiten offenbart Trübner auch in seinem Bildnis eines Postillons, während ein drittes Werk, das Porträt einer jungen Dame, das ungefähr derselben Stufe und Gattung von Arbeiten angehört, doch von dem Walten des Unbewussten mehr durchdrungen ist. In diesem Porträt ist eine dem Künstler entgangene Umwandlung der Züge eingetreten; wir kennen nicht die Dargestellte, die Ueberzeugung macht sich nichtsdestoweniger geltend, dass in dem ruhig beharrlichen Gesicht etwas von einem Porträt Trübners selbst niedergelegt ist, natürlich nicht mit einer technischen Prozedur, denn derartige Dinge können nicht gewollt und dennoch gemalt werden. Man weiss nicht einmal, von welchen Teilen *besonders* die Aehnlichkeit herrührt. Durch diese Nuance einer grösseren Belebung unterscheidet sich jedenfalls dieses Porträt einer Dame, die weissgekleidet auf einem Laubhintergrunde steht, von den Bildnissen des düstern Mannes auf dem Pferde und des Postillons.

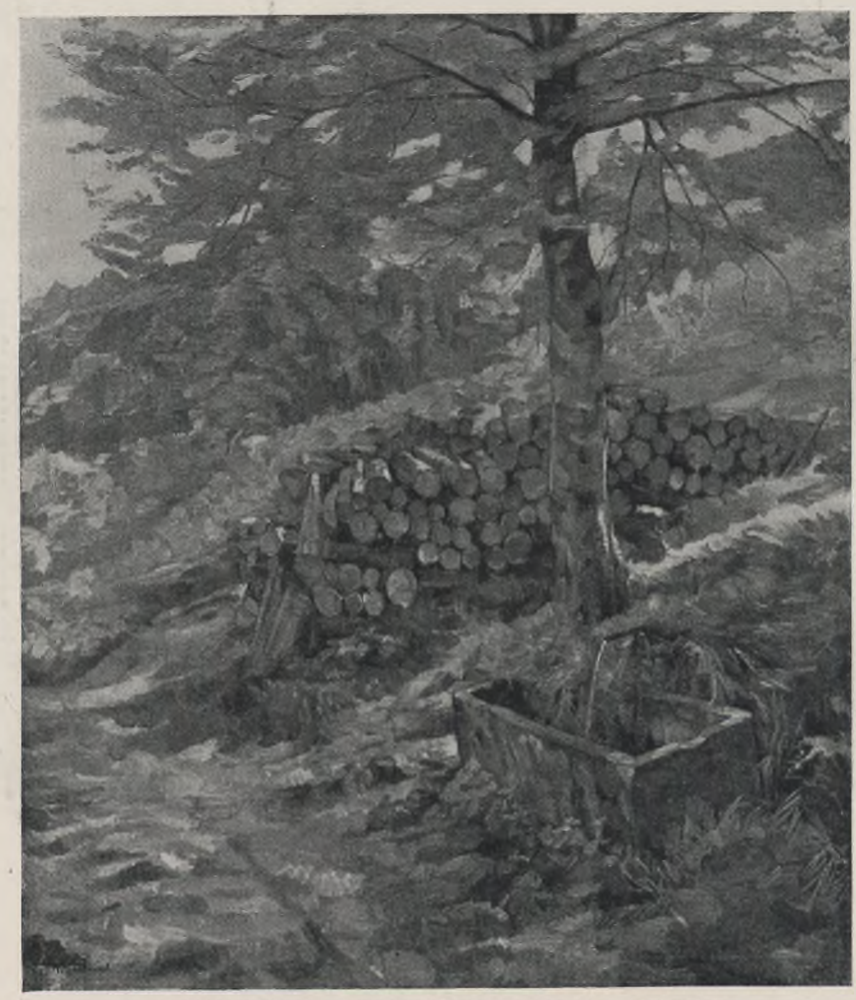
Noch schöner ist in der Ausstellung Trübners Landschaft aus dem Odenwald, wo Holz im Grün geschichtet ist. Diese Holzscheite in einem gedämpften Goldbraun heben sich gegen lichtes Grün in einer wunderschönen



WILHELM TRÜBNER, REITERPORTRÄT

Harmonie ab. Die Pinselführung ist lockerer, kühner, freier als in den Werken seiner Jugendzeit, majestätisch, männlich — und der Tonzauber der Werke der Jugend ist in diesem Werke, das einen prachtvollen Schimmer hat, in einer neuen Skala zurückgewonnen.

Slevogt hat sich diesmal ein ähnliches Thema gewählt wie Trübner. Auch er hat einen Reiter dargestellt, auch bei ihm hat es sich wie bei Trübners Serie der Reiterbilder mehr um ein Studium gehandelt als um den Ausdruck eines Verlangens nach Gestaltung. Das Elementare bei Slevogt ist das Phantastische. Man würde ihn höchst falsch einschätzen, wollte man annehmen, dass das Studium der Realität sein Ausgangspunkt sei. Er ist für den Colorismus, zum aus dem Kopf Arbeiten geschaffen. Seine Oelgemälde des verlorenen Sohnes und der Schehezerade beweisen das, und seine bewundernswerten Illustrationen zu Ali Baba sind nicht etwa wertvoll, weil sie realistisch, naturalistisch wären — vielmehr weil sie erfunden, weil sie Märchenbilder sind. Im Leben Slevogts liegen ungeahnte Möglichkeiten; wir wissen nicht, welchen Gang seine Entwickelung nehmen wird, glauben aber, immer wird die beste Seite seiner Begabung die bleiben, die von der gaukelnden Phantasie ausgeht. Zwar hat er jenes wunderschöne Bild der Pinakothek geschaffen: zwei einfach einander gegenübersitzende Personen. Doch zeigen wieder seine



WILHELM TRÜBNER, SIEGFRIEDSBRUNNEN AUS DEM ODENWALD



WALTER LEISTIKOW, KIRCHE

Porträts eines Andrade und jener japanischen Schauspielerin, wie er, selbst wenn er wirkliche Personen darstellt, mit Vorliebe solchen Erscheinungen nachgeht, die sich mit einem phantastischen Aufputz verbrämen, von Beleuchtungseffekten seltener Art umgeben sind. Er liebt die Phantasmagorien, die orgiastischen Ausschweifungen der Farbe, den Orient, das Märchen — eben darum hat er diesmal an das, was ihn umgab, sich halten wollen und malte einen Offizier zu Pferde, sehr gut gegen die Luft gesehen.

Von v. Hofmann, Corinth, Leistikow lernen unsere Leser einige ihrer neuen Arbeiten aus den Abbildungen kennen. Leistikow hat ein ganz neues gutes Motiv in der weissen Kirche gefunden, die man mit ihrem oberen Teile aus einem Thal über ein Plateau hinweg aufragen sieht. Corinth hat das meistbesprochene Bild zur Ausstellung gegeben: die junge Dame, die am rosenroten Bande einen Stier spazieren führt, eine durchsichtige Allegorie. Dem Bilde fehlt, wie den meisten Bildern dieses Künstlers, Komposition. In diesem Punkte ist er naiv: er kennt nur ein Nebeneinander; die Reliefgewöhnung überträgt er ganz einfach auf die Malerei. So verfuhr er bei seinem Bilde des Saul und Samuel, dem Bilde, das so viel Bewunderung fand, so verfuhr er auch diesmal bei seiner Jungfrau mit dem Stier, auch bei dem daneben hängenden, übrigens gründlicher gemalten, auch durch die Helle des Tons vorzüglicheren Prügelbilde zwischen Odysseus und dem Hirten. (Das Bild der Dame mit dem Stier ist eigentlich nur auf Schwarz und Weiss gestellt — nicht farbig.) Bei der Prügelscene ist sehr unerquicklich aber gut das von Odysseus rotgeschlagene Auge des Hirten dargestellt. Die Freude am Bestialischen, die Corinth hier bekundet, und die zwei gut gemalten Akte (der Rest ist erfunden) lassen an die Jugendepoche des fran-

zösischen Malers Rochegrosse denken, der mit einem ähnlichen Bilde, als er achtzehn oder neunzehn Jahre alt war, debütierte. Was Corinth vor Rochegrosse voraus hat, ist Drolligkeit. Der Franzose ist trockener. Merkwürdig schemenhaft sind die Nebenfiguren bei Corinth.

Von den jüngeren Malern haben sich einige im Porträt bemerkbar gemacht. So hat Breyer, dessen Stilllebenmalereien schon seit längerer Zeit durch ihren schönen Schimmer auffallen, dieses Mal das Bildnis einer Dame in Weiss gesendet, in dem eine ausgesprochen malerische Anschauung wahrnehmbar wird, die jedoch durch eine Technik durchkreuzt wird, welche sich für dieses kleine Format nicht eignet. Betreff eines lebensgrossen Porträts dieses Künstlers, einen sitzenden Mann in ganzer Figur darstellend, muss man bemerken, dass es nicht genügend sicher in der Wiedererweckung der Erscheinung ist; der Mann, der dargestellt werden sollte, ist thatsächlich mittelgross, auf dem Bilde wirkt er wie ein Athlet. Zudem hat Breyer ihn auf einer leichten Gartenbank sitzen lassen; unser ästhetisches Gefühl findet sich hierdurch aus dem Gleichgewicht gebracht, man bekommt Angst, die Gartenbank möchte unter dem so mächtig dargestellten Herrn erliegen. Doch sind dies Aussetzungen von nebensächlicher Natur, als Hauptsache, die man betonen muss, erscheint es, dass in Breyers Bildnis, wenn auch noch nicht Kultur, so doch kräftiges malerisches Empfinden lebt.

Einen grossen Erfolg hat Leo v. König. Ihn begünstigte der Umstand, dass er ein reizendes Objekt hatte: eine zarte süsse kleine Frau, mit charme und Geschmack, halbwegs als Malerin, halbwegs als Weltfrau angezogen, in einem Interieur, das etwas incoherent ist und doch das entzückende Wesen dieser Frau begleitet. Die Vorteile des Bildes treten für jeden Beschauer zu Tage; dem tiefer Eingehenden enthüllt sich freilich, dass der Maler nicht genügend viel gekonnt hat, noch nicht vollständig frei ist.



ROBERT BREYER, PORTRÄT DES MALERS PH. KLEIN



LEO FREIHERR V. KÖNIG, PORTRÄT DER MALERIN M. TARDIF

Von der berliner Bildhauerei haben wir Klimsch mit einer Salome zu verzeichnen; Klimsch hat eine grosse Figur von vollkommenem Ernste der Durchbildung, von grosser Geschlossenheit der Komposition geschaffen.

✲

Die Beteiligung Münchens ist leider sehr geringfügig ausgefallen. Strathmann entzückt durch einen fabelhaft schönen Teppich, auf dem sein Ibycus wandelt, und durch die wundervolle, klassisch schöne Musikantengruppe im Schneegestöber, bei der die Schatten so satt und blond aufgehellt sind. Seine „Cleopatra“ sehen wir uns lieber nicht an, sie ist schrecklich hart. Bei Schlittgen entdecken wir trotz der Verirrungen in der Farbe, denen er anheimgefallen ist, interessante psychologische Momente. Sonst ist man wesentlich auf den Saal der „Scholle“ angewiesen. Dieser Saal ist der einzige traurige Raum der Ausstellung. Es ist sehr nötig, sehr wünschenswert, dass sich die münchner und berliner Secession wieder vereinigen. Wenn es aber nötig ist, dass, um zu diesem Resultate zu gelangen, ein Krieg mit irgend einer anderen münchener Künstlergesellschaft entbrenne, so hegen wir den Wunsch, dass sich die „Scholle“ mit der berliner Secession nicht mehr verträgt. Denn die „Scholle“ möchten wir entbehren.

Alle Bilder in dieser „Scholle“ sehen einander gleich. Sie sind einander sehr ähnlich und sehr entfernt von der Natur. Mit ganz erfundenen Farben, die nicht einmal den Vorzug haben, irgendwie persönlich zu sein, sondern die „cliché“ sind, stellen sie Frauen, Kinder, Perrücken, Windspiele, gefrorene Landschaften, Schneegebirge uud durchsonntes Laub dar — man versteht in dieser Ausstellung weder die Bilder, noch den Ruf, den sich ihre Verfasser erworben haben. Einzig Georgi bildet eine Ausnahme und allenfalls Robert Weise.

✲

Ein sehr grosses Bild ist aus Russland gekommen: das Lachen, von Maljavine. Es hat begeisterte Anhänger bei uns gefunden, auch in den Kreisen der grössten Sachverständigen und dennoch möchten wir uns diesem Urteil nicht anschliessen. Das Bild scheint uns vielmehr virtuos und künstlich, ja wir glauben



HANS THOMA, LANDSCHAFT MIT ALLEGORISCHER FIGUR

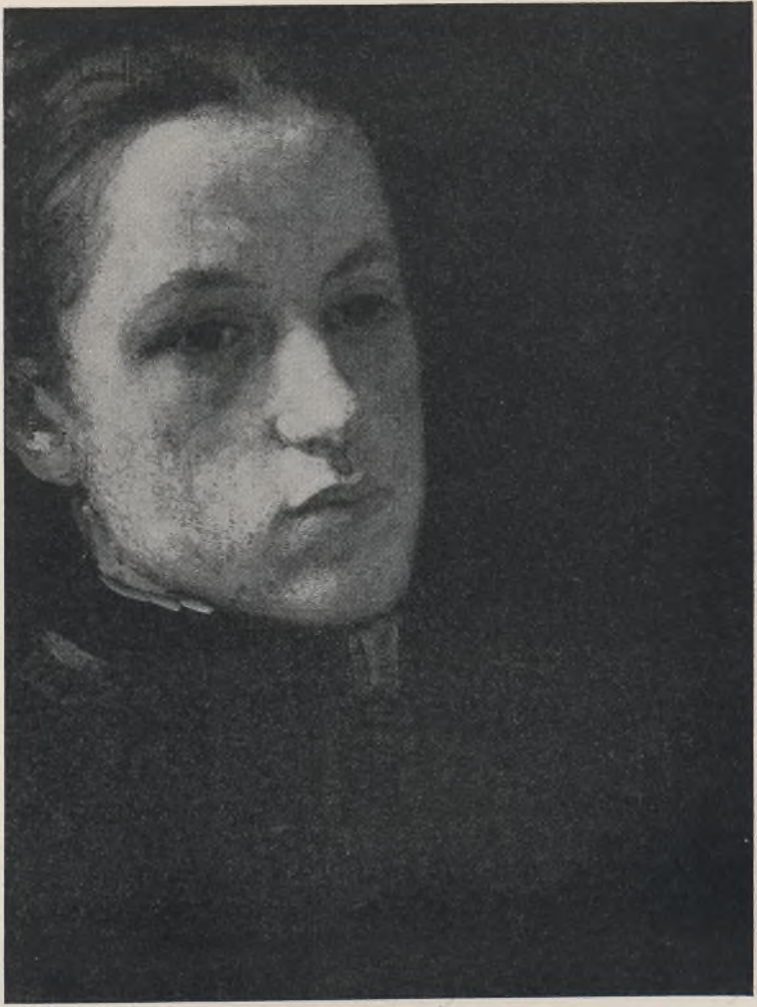


FRITZ ERLER, GRAUER TAG

selbst, es wird eins der Einzelwerke bleiben, die einige Maler gemacht haben und denen sie nachher nichts Gleichwertiges mehr an die Seite stellen konnten. Ich glaube, es ist ein Bild wie die Fackeln des Nero oder wie die „zwei Schwestern" jenes schweizer Malers, der mit diesem einen Bild berühmt wurde und dann untersank. In diesem Bilde ist ein verführerischer Ton und eine grosse Verve der Pinselführung und doch, glaube ich, nicht wirkliches Leben. Man sieht den Akademiker durch all diese Freiheit hindurch.

✲

Von Holland hat sich der alte Jozef Israels mit einem seiner zarten Dämmerungsbilder und mit einer vorzüglichen und nervösen Darstellung zweier Bauern am Wasser eingefunden, die mit Schubkarren Lasten von einem Kahne fahren. Jan Veth steuerte drei seiner klaren Bildnisse bei. Jozef Israels' Sohn lässt uns etwas beinah' Tragisches erleben. Nachdem er noch vor kurzem mit einem ausgezeichneten und persönlichen Bilde — eine Dame mit einem roten Sonnenschirm im Dünengrase, im Profil — überrascht hatte, sendet er diesmal Bilder, auf denen Anregungen zusammengelaufen sind, die ihm vom alten Jozef Israels und von dem vortrefflichen holländischen Maler Breitner zukamen. Der junge Isaac Israels zeigt uns eine amsterdamer Kanallandschaft im Schnee; vorn gehen Kinder. Bei ihnen sprach die Stimme des Blutes: sie sind in der *Bewegung* ganz wie Kinder, die vom alten Israels gemalt sind. Die Art ihrer *Malerei* hingegen, insbesondere aber die amsterdamer Schneelandschaft, die ihren Hintergrund bildet, lässt so sehr an Breitner denken, als ob sich der junge Israels den sozialdemokratischen Urgesichtspunkt angeeignet hätte, nach dem es kein Eigentum giebt. Dabei ist jeder Gedanke einer gewollten Nachahmung ausgeschlossen. Diese jungen Malersöhne sind oft Opfer des Umstands, dass sie in Ateliers gross wurden und spielend alles Technische erlernten. Man findet dann bei ihnen einen Ueberschuss von natürlicher Geschicklichkeit über die Kraft, über die Persönlichkeit; sie können



JAN VETH, BILDNIS

vereinigt — einzuführen, immerhin ist dieser Künstler manchmal humorvoll und zuweilen gut und wir haben auf dieser Ausstellung eine Rennscene von ihm kennen gelernt, die eine selbst noch unter Degas nicht verflüchtigte Individualität aufweist; aber man hat uns auch den Maler Albert André geboten, der seinerseits Bonnard wiedergiebt wie ein schlechter Spiegel. Vallotton zeigt seinen Mangel an Mitteltönen, seine schwarze Dürftigkeit an Tönen in einer kahlen Strasse von Nizza. Von Vuillard ist ein entzückendes, für ihn vollständig bezeichnendes kleines Bild zu sehen. Doch von Forain ist ein Bild ausgestellt, das besser refüsiert worden wäre: ein Bild vom Rennplatz. Man hat hier alle Mühe, sich zu erinnern, dass Forain ein vorzüglicher, geistvoller, witzsprühender Illustrator sein kann — dieses Bild ist nichts als eine einfach talentlose Leistung. Ganz im Genre von Forains meisten Oelbildern wirkt seine „Scene hinter den Coulissen" — eine sehr oberflächliche Darstellung, die bei weitem nicht die Präzision und Schärfe der Zeichnungen dieses Künstlers besitzt. Und endlich eine graubraune „Gerichtsscene" erinnert sehr zu ihrem Nachteil an entsprechende Bilder von Daumier, die einen tiefen, leuchtenden Ton haben und Advokaten von einer grandiosen Spitzbübischkeit und Angeklagte von einer wunderbaren Komik zeigen.

Gauguin wirkte in Wien mit schönerer Farbe. Das Bild aus Tahiti, das von ihm hier ist, ist etwas kupfern. Folgendes wird man vor diesem Bilde denken: Als Fromentin Bil-

Meister aller Töne sein, schon ehe sie selbständig werden, sind, wenn andere noch die Anfänge der Technik lernen, Wunderkinder — die Sammlung Mesdag bewahrt einige solche Wunderbilder des jungen Israels auf — und später haben sie es so schwer, aus ihrer Virtuosität den Weg heraus zu finden.

❋

Die den gegenwärtigen Franzosen gewidmete Abteilung gewährt keinen ungetrübten Genuss. Es war für die Vervollständigung unserer Bildung kein Erfordernis von zwingender Notwendigkeit, einen Maler wie Bonnard — wenn er auch Raffinement und Rauheit

der aus Afrika schuf, malte er, was vor ihm lag, nicht anders als durch den Duft der Erinnerung an alte Meister gesehen; möglichenfalls ist, was Gauguin hier von Tahiti malte, Tahiti selbst. Doch hat man, um Fromentin zu geniessen, es nicht nötig, Afrika kennen gelernt zu haben, um Gauguin zu kontrollieren, müsste man auf Tahiti oder in einem tropischen Lande gewesen sein. In dem Bilde, das er in Wien hatte, war Gauguin sympathischer, hier mag er allerdings typisch-nationaler sein.

Von der reichen Zahl der von Toulouse-Lautrec ausgestellten Bilder haben unsere Leser schon einige kennen gelernt. Wundervolle sind hinzugetreten, die neue Zeugnisse seiner scharf charakterisierenden Kunst geben, unter andern ein Bild von Siesta haltenden Frauen, mit einer Frau in Rot in der Mitte, deren runde, ruhige Niedrigkeit mit ungemeiner Wahrheit gekennzeichnet ist. Helleus elegante Damen, deren Naturwahrheit nur bis zu einem gewissen Punkte geht, dünken uns, wenn Helleu radiert, unendlich anziehender als sobald er sie, wie hier, zu malen anfängt und in voller Lebenswirklichkeit zu zeigen sucht. Wundervoll ist ein van Gogh, Schneelandschaft, Claude Monet ist mit einer Kathedrale nicht gut vertreten, mit einem alten Bilde, einem Paar im Garten, hingegen herrlich.

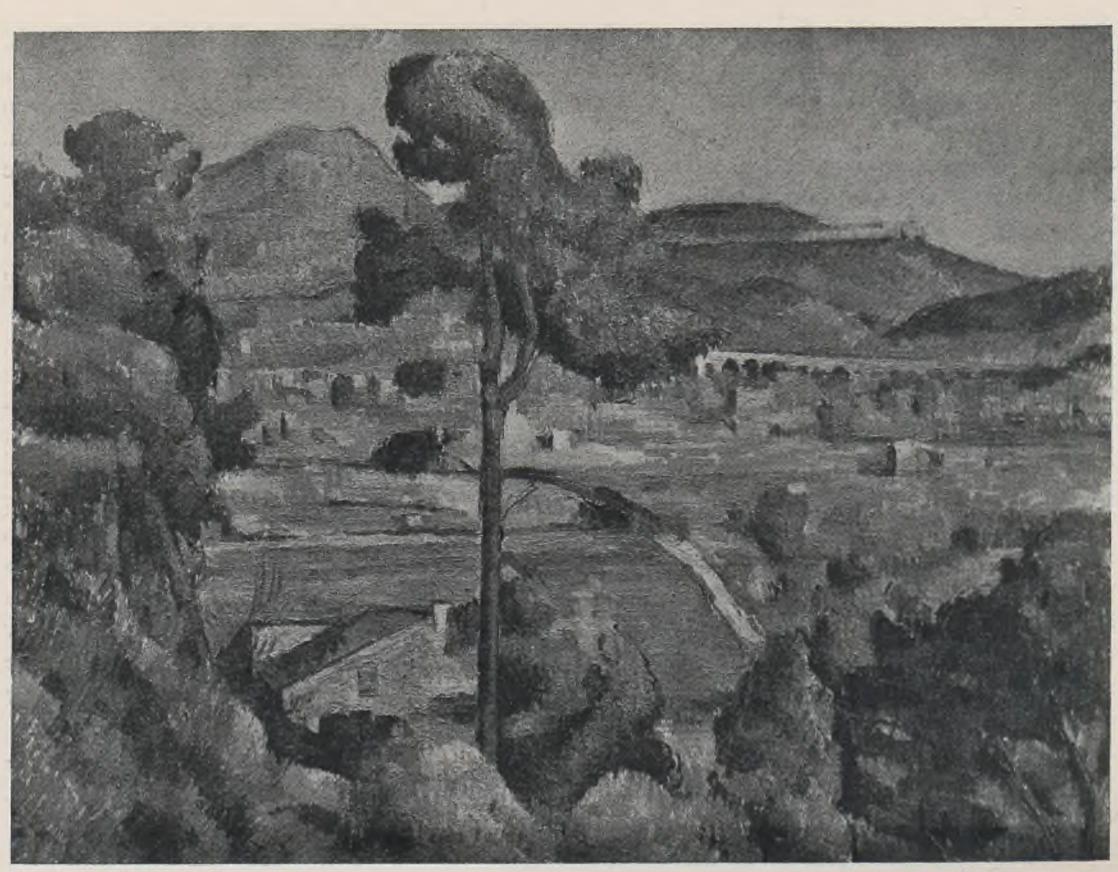
Das Bild hat in der Komposition manche Aehnlichkeit mit Manets bekanntem „Treibhaus“ in der berliner Nationalgalerie. Ein Herr beugt sich im Gespräch über eine Bank, auf der eine Dame sitzt.

Die reflektierten bläulichen Töne auf der Bank, gegen den Schattenton auf dem rötlichen Gartenboden gesehen, wird man nicht genug anstaunen; und die Dame ist in einer so graziösen Haltung und Drehung, ihr Kleid mit einem solchen Geschmack in skizzenhafter Art doch vollkommen ausgeführt, dass man nicht müde wird, die Enthaltsamkeit dieses grossen Malers zu bewundern, der, trotzdem er ein so ausserordentlicher Figurendarsteller war, sich in der Folgezeit bis auf wenige Ausnahmefälle darauf beschränkt hat, nur Landschaften wiederzugeben.

Wie sie einem aus diesem Bilde entgegentritt, die Zeit der siebziger Jahre, als Manet, Monet, Degas, Renoir in so köstlichem Sichentfalten waren.



VUILLARD, INTERIEUR



CÉZANNE, LANDSCHAFT

Mit dieser Gartenscene Claude Monets gelangt man in die historische Abteilung der Secession, der Leibl mit seinem Schimmelreiter, Thoma mit einem Bilde von 1878, Segantini mit seinen drei berühmten letzten Werken und Manet und Cézanne angehören.

❋

Von Cézanne erblickt man zunächst ein Jugendbild. Merkwürdig gross und vornehm geschaute zwei Damen in einer Gartenlandschaft: der Eintritt spanischer Malerei in die französische Kunst. (Seltsam, wie auch hier — wie beim Greco, wie bei Monets Frühstück im Grase — die Figuren zu lang sind.) Danach sieht man eine sehr helle Landschaft aus dem Süden, mit einem Aquädukt. Die wundervollste Luftmalerei, die sich denken lässt. Wenn wir von den Ansprüchen der Neo-Impressionisten lesen, die ewig wieder von sich behaupten, sie hätten Luft und Licht aus den Leinwanden strahlen lassen, dann muss man dieses Bild ansehen, das von einer so keuschen Ruhe, Unaufdringlichkeit und Selbstverständlichkeit ist. Es erinnert nicht mehr an Oelmalerei. In der Stumpfheit und dem Grau seiner Töne hat es etwas vom Fresko. Wie viel vornehmer es ist als selbst viele gute Oelbilder, sieht man in der Secession, wo ein nicht übles Bild von Pissarro in seiner unmittelbaren Nachbarschaft hängt und ölig im höchsten Grade, speckig ölig aussieht. Das Bild Cézannes hat nicht die Grazie eines frühen Corot, an den es in etwas denken lässt, ihm gegenüber hat es eine weniger kosende Anschauung dieser hellen Landschaft. Nun aber das dritte Bild (bei dem zweiten glauben wir keinem Widerspruche zu begegnen): das dritte Bild stellt Cézannes Selbstporträt dar. Von Cézanne sind bereits, so wenig

wir von seiner mythischen Person erfuhren, falsche Vorstellungen verbreitet. Zu diesen gehört, dass in einer glänzenden, geistreichen Würdigung des Künstlers geschrieben wurde: er könne etwas, ja, er könne viel, er könne „mehr als Alle". Selbst in der einfachen Form ist das zu verneinen. Er kann nichts, ist aber ein Genie. Er quält sich wie ein Anfänger, kann das Leichteste nicht, ihm gelingt jedoch das Schwerste, der Duft, der über den Dingen liegt und der Ausdruck, der in den Dingen ist.

⁂

Der geschrieben hatte, dass Cézanne sehr viel könne, ein Meister wäre, ihn mit Velazquez verglich u. s. w., wusste vielleicht nicht, dass Cézanne eines Freundes und Bewunderers Porträt nach weit mehr als hundert angestrengten Sitzungen nicht etwa in unfertigem Zustande — das hätte gewiss auch einem geschickten Meister widerfahren können — nein, im angefangensten Zustande zurückliess. Cézanne ist kein Herr seiner Kunst, er ist unsicher. Er zittert. Seine Bilder stammeln. Diesen Stotterer hat sein Freund Zola mit vollstem Rechte als einen unvollständigen Künstler bezeichnet. Unvollständig sind bei ihm alle vorbereitenden Stadien: nur merkwürdig, was allein den grössten Künstlern gegeben ist, ist ganz unvermittelt auch ihm zuteil geworden. In dem Selbstporträt dieses genialen Menschen finden wir einen wunderbar getroffenen menschlichen Ausdruck. Von einer Schönheit des Tons ist dieses Bild erfüllt und umwirbelt, um den Kopf herum und auf dem Holz des Blendrahmens, die unglaublich ist. Und der Mangel jeder Pose rechtfertigt das Gefühl des Staunens, das wir vor diesem Bildnis haben. Zugleich verhehlt man sich nicht, dass Fehler in den Formen sind — wir reden nicht von den Unfertigkeiten, wir reden von den Fehlern —, über die die unbegabtesten Maler und Schüler der letzten Klassen erhaben wären.

Eine gewisse Aehnlichkeit besteht zwischen Cézanne und Hans von Marées (wenn auch den einen nur für die Form erfüllt hat, was dem andern für das Licht vorschwebte). Unvollständige Künstler beide; mit einem grossen Mass von Genie ausgestattet. Sie sahen in das gelobte Land der Vollkommenheit von weitem und nur wer zwischen den Zeilen lesen mag, wird von ihrem künstlerischen Wirken befriedigt werden.

⁂

Das vollständige Gegenteil von Cézanne ist Manet, ein vollendeter Könner. Ein Meister dabei, dem ebenfalls nichts so fern lag wie Virtuosität.

Von Manet ist ein Blumenstück ausgestellt, mit den köstlichsten Tönen im Glase; mit einem wunderbaren Grün der Blätter gegen den stumpf braunschwarzen Hintergrund; mit einem wunderbaren Weiss des Flieders.

Daneben ein entzückendes Gartenbild mit einer Bank; voller Details, welche nicht unruhig wirken. Dann folgt ein Bund Spargel, die in leuchtender Farbigkeit auf grünen Blättern liegen, ein Werk, das ganz wunderbar, nur fast zu schön ist. Ein süsser Wohlklang der Farbe, die Vollkommenheit selbst. (Als Manet, der wenig Anerkennung genoss, dieses Bild hatte verkaufen können, war er über die Summe, die ihm der Käufer, Herr Ephrussi sandte, so entzückt, dass er ein kleines Bild mit einem einzelnen Spargel, auf einer Marmorplatte liegend, malte, es an Ephrussi sandte und in dem Begleitbriefe schrieb, er schenke es ihm, das wäre ein Spargel, der noch bei dem Bund liegen geblieben wäre.)

Hierauf folgt in der Ausstellung das „Landhaus von Rueil". Es ist bekannt, da es öfter in Berlin gezeigt wurde. Und dann erst, nach diesen vier Manets ersten Ranges folgt ein geringerer, eine Scene bei einem Dampfboot, so dass man fast erfreut darüber aufatmet, dass auch Manet einmal ein schwächeres Bild malen konnte.

Im Prinzip sind wir nun dagegen, dass in einer deutschen Kunstausstellung von kleinem Umfang vier derartige Werke von Manet gezeigt werden, indem es unausbleiblich ist, dass sie einen Druck auf die deutschen Leistungen ausüben. Es etwa dahin zu bringen, dass ein Cézanne — zwar nicht volkstümlich werde,

das ist nicht möglich, aber mit Respekt vor seinem grossen Genius von den deutschen Kunstfreunden behandelt werde, ist eine der Secession würdige Aufgabe. Eine Aufgabe für die Secession würde es erst recht sein, für Manet zu wirken, wenn die Propaganda für ihn noch notwendig wäre. Jetzt jedoch, da Manet der Sieger ist und als Sieger und Vater der Secession anerkannt, sehen wir der Perspektive nicht mit Beifall entgegen, vielleicht jedes Jahr an der Ehrenwand der Secession fünf Manets zu finden. Wir dächten, von Zeit zu Zeit *einer* würde als memento genügen. Denn die Secession soll vor allem ein Theater der Lebenden sein. Aber welches auch immer das Gewicht dieser Gegengründe sein mag, wir beugen uns vor den Thatsachen. Wir können nicht theoretisch bleiben, sobald wir diese schönen Bilder sehen. Wir liegen vor ihnen auf den Knieen, unsere Augen umfassen



MANET, FLIEDER

ihre Schönheit und können nicht fort von ihnen. Auch fängt man an, einen Genuss von der Vergleichung dieser Werke unter einander zu empfinden. Es ist von einem eigenen Reize, von dem einen Bilde zum andern die Blicke schweifen zu lassen; die unsern bleiben zuletzt an dem Bilde mit der Gartenbank haften. Nein, diese gesättigte Fülle der Farben! Diese Luft, die Raum in der Fülle schafft. Wie die Blumen entfernt von einander zu schweben scheinen . . . Und man denkt an eine Stelle in dem schönen Buch über Velazquez von Justi, an der er erzählt, wie der schottische Genremaler Wilkie in der Galerie zu Madrid des Velazquez Bild „Bacchus oder die Trinker" betrachtete, stundenlang davor sass und ermüdet mit einem Seufzer: *ouf!* aufstand. Wenn gleichviel Jahre nach Manets Tode vergangen sein werden wie in Wilkies Epoche Zeit nach dem Tode von Velazquez verstrichen war, wenn Manet ein grosser alter Meister geworden sein wird, dann wird, falls es dann noch — vielmehr wieder — Genremaler geben sollte, mancher von ihnen zu dieser Gartenbank wallfahrten, dieses Wunderwerk anstarren und sich endlich, entzückt und vernichtet von dem Anblick solcher Schönheit, mit dem Seufzer *ouf!* erheben. Und um so grösser wird ihm das Bild erscheinen, als nur einige Quadratmeter Luft auf ihm dargestellt sind mit einer grünen Bank und mit roten Blumen.

H.



MANET, DER GARTEN



DIE ARTS AND CRAFTSAUSSTELLUNG IN LONDON

VON

HARRY GRAF KESSLER

DAS englische Kunstgewerbe steht im Ruf, seit Morris dem kontinentalen irgendwie vorauszueilen. Die siebente Ausstellung der Arts and Crafts Society in London bietet jetzt eine Gelegenheit, diese Ueberzeugung nachzuprüfen.

Wenn man aus dem grellen Gewirr und Wagengedränge von Regentstreet in die Hallen der New Gallery eintritt, die die Ausstellung beherbergen, steht man zuerst einen Augenblick wie betroffen: so vollkommen wechselt die Empfindungswelt. Sanfte, feierliche Töne überall, Ultramarin, Olivengrün, klassische Linien, Silber, Emaille und Elfenbein wie in einem Kirchenschatz. Das Leben draussen wirkt dazu wie ein hässlicher, ein gemeiner Kontrast, den man vergessen muss, um hier zu geniessen.

Und was man sieht, reizt zum Genuss, nicht zum Davonlaufen wie bei uns „das Kunstgewerbe."

Der Unterschied, der zuerst auffällt, ist, dass hier fast alles Material edel ist, — nicht kostbar, sondern edel: d. h. in seinem eigenen Charakter vollendet durchgebildet und zu einer Augenweide ausgebildet.

Das Glas von Powell ist das echteste Glas, das seit den Zeiten Aretins Tafeln geschmückt hat. Nicht Kristall; denn Glas ist leichter und flüssiger. Nicht Wasser; denn Glas hat Form und Biegsamkeit. Aber Etwas, das zwischen Kristall und Wasser die Mitte hält und dieses Zwischenreich in Märchenformen wirklich macht.

Ebenso findet das Silber unter dem feinen Hammer der Schmiede von Birmingham, von Keswick, von Gloucestershire seinen Edelsinn. Deutsches Silber, und auch französisches oder belgisches, ist blank wie Blech und dumpf von Form wie Blei. Es wird gepresst, nicht gehämmert, und dann glatt poliert wie ein Uniformknopf, oder oxydiert und blind wie

Aluminium gemacht. Aluminium, Blech und Blei könnten alle Reize hergeben, die das Schaufenster eines deutschen Silbergeschäfts ausbietet. Hier dagegen bleibt dem Silber sein eigener Ton, jene klare Tiefe seines Spiegels, die wie Perlenglanz halb Licht, halb Farbe ist. Und Hammer und Feile geben ihm seine eigene Form, die Nervosität der Linien und Flächen, die die Spannkraft des Stahls mit der Feinheit des Goldes zu vereinigen scheint, so dass Hafis sagen konnte, Silber verhalte sich zu Gold wie der Körper des Knaben zu dem der Frau.

Linnen, Holz, Töpferglasuren, Messing, Emaille und das Papier der gedruckten Bücher sind in derselben Weise zur Wirkung gebracht. Die Handwerker unter Cobden Sanderson, Crane, Powell, Ashbee oder den Gaskins beherrschen nicht nur ganz ihr Material; sie sind auch offenbar fähig und angeleitet, selber zu fühlen, was das Auge oder das Tastgefühl an ihm reizen kann. Diese Sinnlichkeit der Arbeit macht die Materialien, die sie formen, edel.

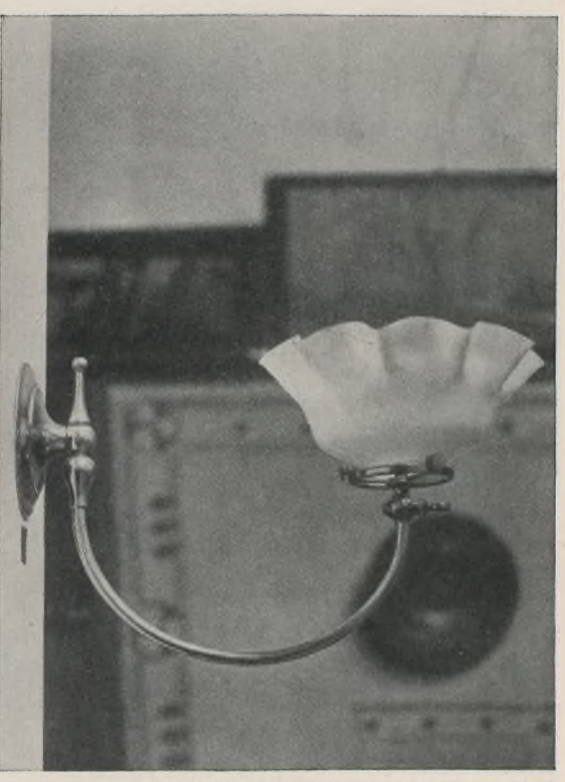
Und zu der Sinnlichkeit der Arbeit kommt deren Sorgfalt und Intelligenz. Sorgfalt ist mehr als Genauigkeit; sie enthält auch Liebe. Und unter Intelligenz verstehe ich hier die Kunst, die Arbeit dem Zweck und der Konzeption des Werkes anzupassen. Beide Eigenschaften sind hier fast Gemeingut. Von ihnen kommt eine Frische der Formen, dass sie aussehen, als habe der Arbeiter selbst sie bei der Arbeit erfunden.

Deshalb wirkt fast jedes Stück auch individuell. Hinter jedem empfindet man die Sinnlichkeit, die Sorgfalt und die Intelligenz des Arbeiters, einen Charakter, einen Menschen.

Diese Vorzüge: die Schönheit des Materials, die Frische der Formen, die individuelle Färbung der Gegenstände, sind das Erbe von Morris und Ruskin, ihr eigentliches Verdienst und ihr Denkmal. Denn Sorgfalt und Intelligenz, Sinnlichkeit und Freude bei der Arbeit sind, was Beide rastlos gepredigt und, wie sich zeigt, durchgesetzt haben.

Und schliesslich erfreut noch eine Eigenschaft: die Zartheit aller Wirkungen. Keine Form, kein Ornament ist zu stark oder gross. Nichts drängt sich dem Auge auf. Die Teppiche, Möbel, Tapeten, die Kannen, Karaffen und Gläser wollen entdeckt werden. Und das Auge kann sich ohne Mühe auch wieder fortwenden. Diese Unaufdringlichkeit müssten die Zimmergegenstände, die Schreibgarnituren, der Tafelschmuck, Alles, was auf die unmittelbare Umgebung und Nähe berechnet ist, auch bei uns wiederfinden. Sie wirkt nach gewissen Roheiten schon für sich allein künstlerisch.

Die Summe dieser Vorzüge, die hier auffallen, ist so gross und die Wiederkehr immer derselben guten Eigenschaften macht den Zuschauer so sicher, dass man fast vergisst, ob nicht noch andre Qualitäten nötig sind, damit ein Kunsthandwerk gesund sei oder damit es durchaus als Vorbild dienen könne; — bis Einem wieder das Leben draussen einfällt, und sein Misston zeigt, dass von dieser Schön-



ELEKTRISCHER BELEUCHTUNGSKÖRPER

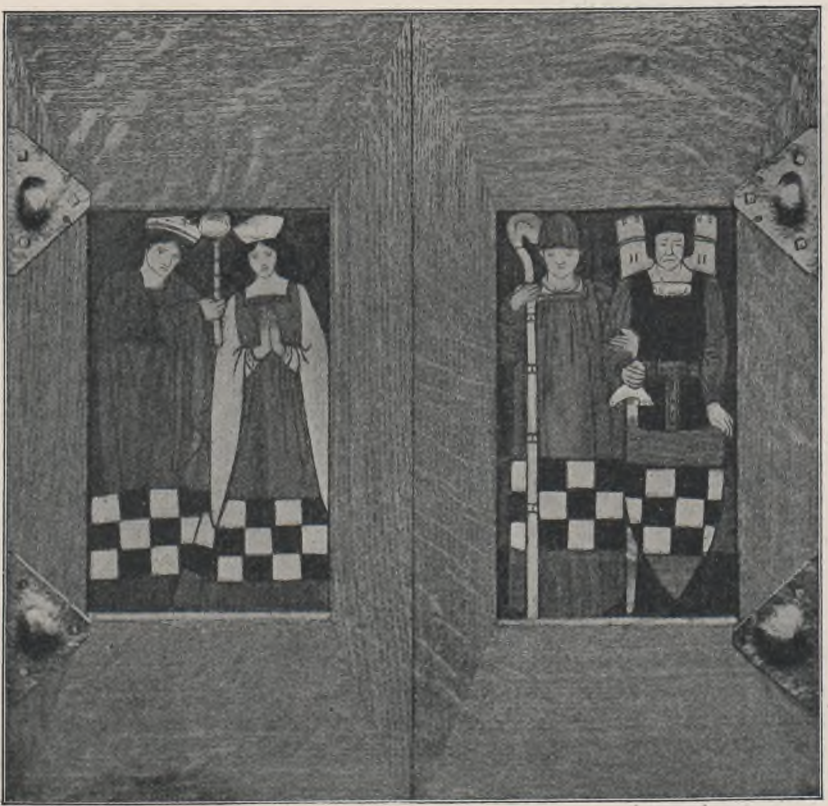
heit eigentlich nichts aus ihm hervorgeht und deshalb nichts in seinen Strom zurückfliesst.

Keine einzige Form oder Linie hier ist angeregt durch die Formen und Linien, die dem neunzehnten Jahrhundert eigen sind, durch die Formen und Linien, die das Eisengewerbe, die Elektrotechnik, die Mechanik, die Statik täglich in solcher Fülle immer wunderbarer und mannigfaltiger neu schaffen und in alle Gassen und Häuser tragen. Das Linienspiel und der Formenrhythmus der ausgestellten Gefässe, Stoffe, Beleuchtungskörper stammt noch von den griechischen Vasentöpfern, vom Parthenon, von Botticelli, von Wedgwood und Chippendale.

Kein einziges von den Materialien, die das neunzehnte Jahrhundert neu entdeckt hat, ist verarbeitet. Man sieht hier Silber und Glas, Pergament und Gold und Elfenbein, Emaille und Eisen, Linnen und Seide. Aber wenn man daneben Nickel, Celluloïd, Linoleum, Guttapercha nennt, so genügen die Namen, um zu belegen, dass auch das englische Kunstgewerbe nichts getan hat, um diese neuen Stoffe zu veredeln, wie Chippendale das Mahagoni, oder wie die Japaner den auch nicht schöneren, feineren Lack.

Und schliesslich ist auch keine einzige von den neuen Maschinen und Techniken benutzt. Die meiste Arbeit hier ist Handarbeit. Das Uebrige sind alte Verfahren. Den neuen Kräften und Maschinen Kunst abzugewinnen, ist nicht versucht. Es ist, als ob die griechischen Kunsttöpfer die Töpferscheibe den Bauern überlassen hätten, oder wie wenn die Druckerpresse keinen Radtolt und keinen Jenson gefunden hätte.

Die Formen, die Materialien, die Technik des englischen Kunstgewerbes sind also ein alter Schatz; und die Handwerker verbrauchen ihn mit Geschmack. Aber neues Kapital kommt nicht hinzu. Das englische Kunsthandwerk lebt umgekehrt wie seine Vorbilder von einer liebenswürdigen und etwas einfältigen Verschwendung.



PLATTE EINES SCHACHTISCHES VON SLEIGH

Die Gestaltungskraft scheint ihm zu fehlen, d. h. die Gabe, Wirklichkeit und Sinnlichkeit zu einer künstlerischen Konzeption zusammenzufassen. Deshalb spielt die Sinnlichkeit mit dem Hergebrachten, bis es reizlos und verbraucht sein wird. Die Wirklichkeit aber bleibt draussen.

Sie bleibt draussen und bleibt hässlich. Denn die neuen Dinge, die Gegenstände, die das neunzehnte Jahrhundert neugeschaffen hat, werden durch die Beschränkung auf die alten Formen, Materialien und Arbeitsweisen

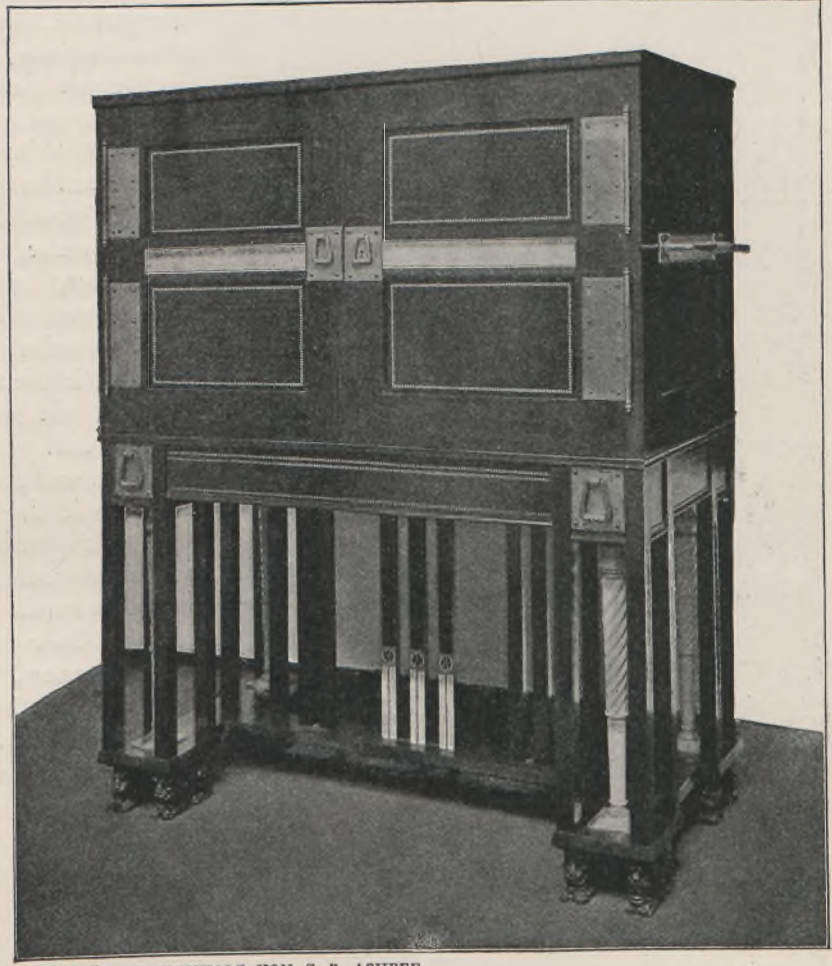
ebenfalls ausgeschlossen. Kaum etwas von ihnen ist hier zu sehen. Sie sind beiseite gelassen oder werden versteckt. Nirgends erscheinen sie offen als Neugut im alten Schönheitsschatz. Jede frühere Kunst, die griechische, die römische, die gotische, das Rokoko, unterscheidet sich von den voraufgegangenen auch durch neue Gegenstände. Die griechische Münze, die römische Schreibtafel, das gotische Buch, das Renaissance-Tafelbesteck, die Rokoko-Theekanne und -Wandkommode sind nicht anders, nicht schöner zur Welt gekommen als die Glühbirne oder der Telephonkasten. Aber damals hat die Kunst die neue Form aufgenommen, nicht verworfen oder versteckt. Das Leben wurde zu einem Teil der Schönheit. Hier dagegen ist das Neue draussen gelassen, oder es ziert sich hinter alten Schönheitsmasken, deren Linien und Falten nicht gestört werden sollen; und das Leben bleibt so, wie es zufällig geboren wird.

Ja, es scheint noch hässlicher. Denn die edlen Materialien und Linienspiele der Kunst entwerten durch den Vergleich die Stoffe und Formen des Lebens, wenn diese unveredelt und sozusagen verwahrlost daneben stehen.

Eine machtvolle Kunst kann diese Wirkung allerdings gutmachen, durch die Kraft, die von ihr ausströmt. Die gestärkte und gespannte Seele erträgt das Leben trotz des Kontrasts leichter, tapferer. Lebensfeindlich ist in Wirklichkeit nur eine Kunst: die mittelmässige oder schwache.

Aber gerade schwach ist die englische Kunst. Nicht nur weiss sie nicht, Wirklichkeit und Sinnlichkeit zu vermählen; ihr fehlt die Kraft, das Sinnliche selbst zusammenzufassen. Sie spielt damit virtuos; Konzeptionen aber, in die sie es einspannte, mangeln ihr. Sie ersetzt sie durch Anekdoten, Allegorien, Heiligenlegenden. Die aber kräftigen nicht; sondern Rhythmen und Harmonieen, die so tief und neu sind, dass die Seele sich in ihnen frisch badet. Hier, wo solche nicht quellen, wird das Leben durch den Gegensatz nur entwertet.

Aber als Ziel der kontinentalen Kunstbewegung erscheint von Jahr zu Jahr immer deutlicher die Bewältigung des modernen,



SEKRETÄR IN EBENHOLZ VON C. R. ASHBEE

technisch umgewandelten Lebens. Unsere Kunst will die neue, noch ungeschlachte Welt den Sinnen und Gefühlen anpassen, den Gegensatz zwischen ihr und dem Fühlen aufheben, die Wirklichkeit lieben lehren.

So liegt das Endresultat des englischen Stils weit ab vom Ziel der kontinentalen Bewegung. Das englische Kunstgewerbe besitzt zwar Eigenschaften, die für jeden Stil von Wert sind und die auch uns von Nutzen wären; die Schönheit des Materials, die Sorgfalt der Arbeit, die Unaufdringlichkeit der Formen. Es ist dem unsrigen in diesen Dingen fast unendlich überlegen. In der Hauptsache aber ist es der kontinentalen Bewegung nicht voraus, sondern fremd.

STICKEREI VON HEYWOOD SUMMER

In Wirklichkeit liegt die grosse Zeit des englischen Kunsthandwerks, wie die grosse Zeit der englischen Malerei, vor Morris, nicht nach Morris. Es ist die Zeit von Gainsborough, Turner und Constable, von Chippendale, Hepplewhite und Sheraton, die Zeit des Töpfers Wedgwood, des Druckers Caslon, der Silberschmiede, aus deren Werkstätten der feinste der modernen Menschen, Whistler, so erstaunlich moderne und feine Stücke in seiner Sammlung diesen Winter den Londonern gezeigt hat. Zur Zeit Chippendales rang das englische Kunstgewerbe, wie jetzt die Kunst des Kontinents, mit den Formen eines neuen, durch die Kolonialprodukte und die Grossindustrie umgewandelten Lebens. Mit diesem im Bunde schuf es Formen, die noch heute nicht übertroffen sind. Was England uns bieten kann, stammt aus dieser Zeit. Oder aber es ist, wie die Metallwaren von Benson, wie gewisse Beleuchtungskörper aus Birmingham, wie das Tafelglas von Powell oder die Bücher Cobden Sandersons im Geist und aus den Traditionen dieser grossen, lebensfrohen Zeit geboren. Von Morris und seiner Bewegung können wir dagegen nur die Art zu arbeiten, nicht das Ziel der Arbeit, lernen.

AUS DEM TAGEBUCHE

VON

EUGÈNE DELACROIX



IENSTAG 14. Juni. Ein Architekt, der alle Bedingungen seiner Kunst erfüllt, scheint mir ein seltnerer Phönix als ein grosser Maler oder ein grosser Musiker. Für mich liegt der Grund dafür in dem absolut notwendigen Zusammentreffen eines grossen praktischen Verstandes und einer reichen Phantasie. Die zweckentsprechenden Einzelheiten, von denen der Architekt ausgeht und die das Wesentliche sind, sind wichtiger als alle Ornamente. Doch ist er nur dann Künstler, wenn er dem Zweckmässigen, welches sein Thema ist, passende Ornamente leiht. Ich sage passende. Denn selbst, wenn er seinen Grundriss in allen Punkten mit seiner Bestimmung in Einklang gebracht hat, darf er diesen Riss nur auf eine gewisse Art verzieren.

Es steht ihm nicht frei, die Ornamente zu verschwenden oder ganz wegzulassen. Sie müssen dem Grundriss ebenso angepasst werden, wie dieser seiner Bestimmung. Die Opfer, die der Maler und der Dichter der Anmut, dem Reiz, der Wirkung auf die Phantasie bringen, entschuldigen gewisse Verstösse gegen die strenge Richtigkeit. Die einzigen Freiheiten, die sich der Architekt nehmen darf, kann man vielleicht mit der vergleichen, die sich ein grosser Schriftsteller nimmt, wenn er sich gewissermassen seine eigene Sprache macht. Er bedient sich derselben Ausdrücke, wie alle Welt, und macht durch besondere Wendungen neue Ausdrücke daraus. So giebt der Architekt den Ornamenten, die allen Architekten zur Verfügung stehen, durch eine berechnete und empfundene Anwendung eine überraschende Neuheit und erreicht die Schönheit, die seiner Kunst gegeben ist.

Wenn ein genialer Architekt ein Gebäude kopiert, wird er es durch Veränderungen originell machen. Er wird es seinem Standplatz anpassen. Er wird in den Distanzen, in den Verhältnissen eine Ordnung beobachten, die es zu etwas Neuem machen wird. Die gewöhnlichen Architekten, unsere modernen Architekten können nur sklavisch kopieren. So haben sie ausserdem, dass sie ein demütigendes Eingeständnis ihrer Unfähigkeit geben, mit ihrer sklavischen Nachahmung nicht einmal Erfolg. Denn das Gebäude, das sie nach einem fremden Muster errichtet haben, kann sich niemals in genau denselben Verhältnissen befinden, wie das Original. Sie können nicht nur nichts schönes erfinden, sondern sie verderben auch die schönen Erfindungen anderer, die man zu seiner Ueberraschung unter ihren Händen geistlos und unbedeutend wiederfindet.

Diejenigen, welche nicht in Bausch und Bogen kopieren, arbeiten sozusagen auf gut Glück. Die Regeln lehren sie, dass man gewisse Teile verzieren müsse, und sie verzieren sie, ganz gleich, was das Gebäude für einen Charakter hat und wie seine Umgebung beschaffen ist.

❋

Heut besuchte mich der junge A.

Er sprach von Turner, der hunderttausend Pfund Sterling zur Gründung eines Heims für arme oder kränkliche Künstler hinterlassen hat; er lebte kärglich mit einer alten Dienerin. Ich erinnere mich, ihn ein einziges Mal bei mir gesehen zu haben, als ich am Quai Voltaire wohnte. Er machte auf mich einen mittelmässigen Eindruck. Er sah aus wie ein englischer Pächter; schwarzer ziemlich grober Frack, derbe Stiefel, harter und kalter Gesichtsausdruck.

❋

Ich sah die Ausstellung von Courbet, die er auf zehn Sous ermässigt hat. Ich blieb fast eine Stunde da und entdeckte ein Meisterwerk in seinem refüsierten Bilde. Ich konnte mich

von diesem Anblick nicht losreissen. Es ist ein Riesenfortschritt darin und doch lernte ich dadurch sein „Begräbnis" bewundern. Hier in diesem sind die Personen alle aufeinander, die Komposition ist nicht recht verstanden; es ist Luft darin und bemerkenswert gemalte Partieen: die Hüften, der Schenkel des nackten Modells und seine Brust; die Frau im Vordergrund, die einen Shawl trägt; der einzige Fehler ist, dass das Bild, das er malt, Amphibiologie treibt, es sieht aus, als ob mitten im Bilde ein wirklicher Himmel wäre. Man hat da eins der merkwürdigsten Werke unserer Zeit refüsiert; aber das ist ein Kerl, der sich durch solche Kleinigkeiten nicht entmutigen lässt.

❋

Dieppe. Ich verbringe ganze Stunden ohne Lektüre, ohne Zeitungen. Ich gehe die Zeichnungen durch, die ich mitgebracht habe, ich betrachte mit Leidenschaft und unermüdlich diese Photographieen nach nackten Menschen, dieses wundervolle Gedicht, diesen menschlichen Körper, auf dem ich lesen lerne, und dessen Anblick mir mehr sagt, als die Erfindungen der Vielschreiber.

Hier, wo ich in jedem Augenblicke diese Meeresscenen, diese Schiffe, diese interessanten Menschen sehe, werde ich noch mehr, als im vorigen Jahre, der Ansicht, dass man dem allem nicht das richtige Interesse abgewonnen habe. Das Schiff spielt nicht die gehörige Rolle bei der Marinemalerei; ich würde aus ihnen die Helden der Scene machen; ich schwärme für sie; sie geben mir einen Begriff von Kraft, von Anmut, von Pittoreskem; je mehr sie in Unordnung sind, desto schöner finde ich sie. Die Marinemaler geben sie vollständig gleichgültig wieder. Wenn sie die Proportionen beachtet, die Stellung des Takelwerks den Prinzipien des Segelns angemessen gezeichnet haben, so halten sie ihre Aufgabe für gelöst; den Rest machen sie mit geschlossenen Augen, wie die Architekten auf einem Plane ihre Säulen und Hauptornamente angeben. Ich verlange die Richtigkeit für die Phantasie; ihr Tauwerk sind hastig und mechanisch gezeichnete Linien; es ist da wie zum Staat, und scheint keinen Zweck zu haben. Zu der Wirkung, die ich verlange, müssen Farbe und Form zusammenwirken. Meine Genauigkeit würde im Gegenteil darin bestehen, nur die Hauptobjekte, diese aber in ihrer Beziehung zu den Personen anzugeben. Was ich übrigens hier von der Marinemalerei verlange, will ich auch bei jedem andern Sujet. Das Beiwerk ist zu gleichgültig behandelt, selbst bei den grössten Meistern. Wenn man an die Figuren Sorgfalt verwendet, und ihre Umgebung vernachlässigt, so erinnert man meinen Geist an das Handwerk, an die Ungeduld der Hand, oder an eine gewisse Fertigkeit, bloss durch ungefähre Andeutung das zu geben, was die Wahrheit der Figuren vervollständigt, die Waffen, die Stoffe, die Hintergründe, die Terrains . . .

❋

Es giebt Leute, die von Natur Geschmack besitzen, bei diesen wird er mit dem Alter stärker und reiner. Der junge Mensch ist für das Bizarre, für das Gezwungene, das Schwülstige. Man nenne nur nicht etwa Kälte, was ich hier Geschmack nenne. Dieser Geschmack, den ich meine, ist eine Klarheit des Geistes, die im Augenblick das, was der Bewunderung würdig ist, von dem scheidet, was nur glänzende Fälschung ist. Mit einem Wort, es ist die Reife des Geistes.

Bei Tizian beginnt diese Breite der Mache, die mit der Trockenheit seiner Vorgänger bricht und die Vollendung der Malerei bedeutet. Die Maler, die auf diese primitive Trockenheit aus sind, die den Schulen, die sich versuchen und aus fast barbarischen Quellen hervorgehen, ganz natürlich ist, sind wie erwachsene Menschen, die, um sich ein naives Ansehen zu geben, die Sprechweise und die Bewegungen der Kinder nachahmen möchten. Die Breite Tizians, welche das Endziel der Malerei ist, ist ebenso entfernt von der Trockenheit der ersten Maler, wie von dem ungeheuerlichen Missbrauch des Pinselstrichs und der schlenkrigen Malerei der Maler aus der Verfallzeit der Kunst. So ist die Antike. —



CHRONIK

BERLIN

Bei *Schulte* ist neben einer modernen Abteilung, in der ein interessanter Böcklin, Melancholie, von 1879, und zwei Adolf Menzel hervorragen, eine umfangreiche Anzahl grosser Engländer ausgestellt, alles Meister aus dem achtzehnten Jahrhundert. Constable ist der erste Meister, den man sieht; er ist mit Darstellungen sowohl im romantischen Charakter, mit grauen Wolken, von denen herrlich gemaltes lockeres Laub sich absetzt, wie mit Bildern von klarer Farbe vertreten, meistens Studien von der See, deren subtiler Ton unsre Freude bildet. Dann kommen die klassischen Porträtisten. Von Reynolds sieht man das sehr gute Bildnis des Richters Lord Ashburton mit seiner Schwester am Schreibtisch. Wenn man denkt, wie oft Reynolds einen Menschen am Schreibtisch gemalt hat! wie viele Bildnisse unter dem Pinsel dieses Unermüdlichen, Unerschöpflichen entstanden sind! Selbstverständlich ist das Bild mit grosser Routine gemalt, *nur* mit Routine – dennoch aber bewundernswert! Wenn man sich vorstellt, dass dieser Künstler seinen ersten Kunden etwa um zehn Uhr empfing, eine Stunde an seinem Bildnis malte, darauf zum Bildnis des folgenden überging und so fort arbeitete, bis die Stunde zum dinner schlug, und niemals verzagt war und stets guten Appetit hatte und grosse Feste gab und doch in seiner Malerei nie das Niveau verlor. . . . Er besass die grosse Kraft, sich, auch wenn er sich nicht zu seinen höchsten Leistungen erhob, stets geschmackvoll und als Maler vollkommen zu geben. Wie schön ist auf diesem Bilde der goldige Schimmer, der feine Ton, die mühlose Charakteristik.

Gainsboroughs Bild des klugblickenden Marquis of Lansdowne mit den für Gainsborough charakteristischen, mehr kleinen als grossen, schwarzen, glänzenden Augen hat nicht die Vorzüge manches Gainsborough. Sir Thomas Lawrence zeigt seine schon der Décadence angehörende Kunst in einem grossen Familienporträt, das bis zur Fadheit geht: gemalter Stahlstich. Von Raeburn erblickt man ein solides, höchst meisterhaftes Porträt des James Cruikshank; Hoppner gefällt besser als in einem vom Zeitgeschmack versüsslichten Kinderbildnis in dem vornehmen Porträt des George Cholmley. Von Romney ist das sehr anziehende Bildnis der Lady Milner ausgestellt. Anmutig sitzt sie weissgekleidet in einer farbenreichen Eklektikerlandschaft. Das Bild hat in der Landschaft vielleicht nicht einen richtigen Ton und ist doch ein brillanter Romney und sagt *alles* über diesen Maler aus, der die zuweilen hinreissenden Bilder der antikisierenden Lady Hamilton schuf und den Reynolds einen

Maler nannte, der an technischer Bravour allen seinen englischen Kollegen überlegen wäre.

Menzel, dessen Bilder bei Schulte: der Hochaltar und das Maskensouper sehr fesselnd sind, lässt im *Künstlerhause* unsre Bewunderung zu den höchsten Graden durch seine Zeichnungen anschwellen. Da hat er ein Treppenhaus gezeichnet und eine malerische Innenansicht einer üppigen Kirche, ein Gerüst an einem düstern Dom – alles wundervoll. Austern – nichts als Austern – und aus dieser Zeichnung ein Bild gemacht. Ein Blick aus der Höhe auf eine Landschaft mit einem Flüsschen, über das eine Brücke führt, ist als Ausschnitt wie als wirkungsvolle Bleistiftzeichnung bewundernswert. Ausserordentlich schön ist eine Zeichnung im Höhenformat: Garten mit einer kleinen Fontäne. Neben wahllos genommenen, abenteuerlich postierten Modellen sieht man die wunderbarsten Studien: Ansichten von einer Glocke, einen Arm, einen von hinten gesehenen Kopf eines Mädchens mit fabelhaft wiedergegebenem Haar, und prachtvolle Tierstudien. Unter den farbigen Arbeiten ist sehr schön ein Blick in eine Kirche mit hereinfallendem Tageslicht. Das Licht, das auf die Holzbänke und den Fussboden fällt, ist mit grosser Wahrheit wiedergegeben und wundervoll der Lilaton des Holzes im Schatten.

Besseres lässt sich nicht denken als der Raum hinter dem schmiedeeisernen Gitter seiner „Frühmesse“ in einer salzburger Kirche, gemalt 1855. Dieser gelbgraue Raum hinter dem Gitterwerk ist bewundernswert!

Die Ansicht des Kreuzbergs von 1847 giebt Veranlassung, denen zu widersprechen, die die Ansicht geäussert haben, das Bild sei „impressionistisch“ gemalt. Der Vordergrund ist *skizzenhaft* gemalt, eben noch nicht fertig – bei ihm ist es in der That am Platze, von nicht vollendet zu sprechen, das Bild ist aber deswegen noch nicht impressionistisch. Impressionistisch im richtigen Sinne ist allein darauf der mit zwei Pferden bespannte Wagen eines Bauern, der im Mittelgrunde über die Chaussée fährt. Ein prachtvolles Detail auf diesem Bilde ist das Haus mit hohem roten Dach zur Linken, dahinter in feinem Lichte, halb beschienen, in der Ferne ein weisses Haus auftaucht. Die Bäume im Vordergrund zeigen die Behandlung, in der Menzel er selbst geblieben ist: eine lebhafte Freude am kuriosen Detail; eine unendlich mehr auf die Belebung des Einzelnen als auf eine machtvolle und ruhige Wiedergabe des Ganzen gerichtete Anschauung.

Von der Ausstellung des Raffaellimalverfahrens, die vorher bei Schulte stattgefunden hat, verlohnt es kaum noch zu reden. Nachdem grosse Hoffnungen erregt worden waren, bot die Vorführung eine lebhafte Enttäuschung dar und wir wollen nur wünschen, dass unsre deutschen Maler sich nicht von den Reizen des neuen Verfahrens weiter als über die ersten Versuche hinaus verlocken lassen. Es scheint festzustehen, dass die Erwartung, welche Raffaelli in dem gedruckten Vorwort zu seiner Erfindung aussprach, Tizian würde, wenn er die Raffaellifarben gekannt hätte, nicht mehr den sehnsüchtigen Ausruf gebraucht haben, was könnte man mit den Farben nicht alles malen, wenn man sie in den Fingern hätte, trügerisch ist; Tizian würde, wenn er die Raffaellistifte in die Hand bekommen hätte, schleunigst zu seinen Pinseln zurückgekehrt sein, selbst auf die Gefahr hin, dass er wieder des Mediums der Finger entraten müsse. Was Raffaelli betrifft, so ist er Zeit seines Lebens ein Sucher und unruhiger Geist gewesen. Wir erinnern uns, dass, als er seine ersten Bilder mit Darstellungen von Menschen und Landschaften aus der Umgebung von Paris zur Schau brachte, die übrigens sehr gut waren, Raffaelli für seine Kunst einen neuen Namen erfand. Caractérisme nannte er die Kunst, welche er vertrat, indem er in einer Broschüre auseinandersetzte, die Malerei des Schönen sei jetzt zu Ende und der Kunst bleibe nur noch übrig, zu charakterisieren. Dieser Geist des Spintisierens, der in ihm war, als er noch verhältnismässig unbefangen war, hat natürlich nicht nachgelassen, als Raffaelli älter wurde. Aus Doktrinismus ging er selbst eine Zeit lang zur Bildhauerkunst über, er fertigte, so barock und unwahrscheinlich das klingen mag, Bronzen an, in welchen er zum Plagiator seines Pinselstrichs in der Malerei wurde. Er machte Bronzereliefs, an denen der Hintergrund fehlte. Später ging der Künstler nach Amerika. Als Porträtmaler führte er in den grossen Städten der Union gleich Carolus Duran, Chartran und Anders Zorn zahlreiche Bildnisse aus und hielt daneben abends Vorträge über seine Kunst, schrieb nachts für die amerikanischen Zeitungen Aufsätze über die Kunst und legte in der Frühe, ehe er zu malen begann, Notizen für die Tagebuchblätter zusammen, die er in der pariser Presse über seine amerikanische Reise veröffentlichte. Er ist ein ungemein regsamer Kopf voller Empfänglichkeit und Mitteilsamkeit, aber seine neue Erfindung hat nicht die Beweise ihrer Existenzfähigkeit gegeben, für ihn selbst noch am meisten, für die andern, die mit ihm ausstellten, schon gar nicht.

Von Burnand ist eine Arbeit bei Schulte: das hohepriesterliche Gebet. Das Bild ist sehr süsslich im Christuskopf, nur technisch in den übrigen Figuren handwerklich ganz gut – sehr unerfreulich. Ein Christusbild Gebhardts hängt unweit davon und zeigt, wie überaus viel dieser Düsseldorfer mehr bedeutet als sein jüngerer schweizer Nachfolger, dessen Werk mit seiner quasi Tüchtigkeit vollkommen leer ist. H.

Kunstgewerbe.

Bei Carl Müller & Co. sind neue Interieurs ausgestellt.

Sie lehren, wie die Öde der Mietswohnung und die Langeweile der vier Wände durch innere architektonische Retouchen, durch Einbauten, Nischenbildungen, Kaminkojen überwunden werden kann. Die Möbel dieser Räume haben nie isolierte Position, sie übernehmen geschickt stets raumgliedernde Funktionen.

Die Stimmung dieser Inszenierung ist voll Reserve und Takt. Es herrscht kein schematisches Stilreglement weder nach alter noch nach neuer Schablone. Das „Moderne" in einigen dieser Interieurs liegt nicht im Detail besonderer Linienführung, sondern in der Gesamtauffassung, die jede betonte Schmuckausstattung verschmäht und ihren Luxus in einfachen ruhigen ausgeglichenen Formen, in der harmonischen Abstimmung der Farben, in dem organischen Zusammenhang von Wand-, Thür- und Fensterpartien sucht; die nicht mit aufgesetztem Prunk, reicher Schnitzerei oder blendender Metallfüllung dekoriert, sondern mit der klug zur Geltung gebrachten Schönheit des Materials.

Eine Gourmandise der Holzbehandlung waltet hier. Hölzer von besonders pikanter Struktur werden bevorzugt und in ihrer Eigenart entwickelt. Es ist jene Art moderner Dekoration, die möglichst unkünstlich sein will und gewissermassen immer die Arbeit und den Einfluss der Natur (wie sie in dem jeweiligen Stoff wirksam ist) als Bundesgenossin benuzt.

In den Zufallsdekoren der Keramik, in der neuen Ätzbehandlung des Leders mit ihren unberechenbar nuancierten koloristischen Effekten hat sich diese Art charakteristisch gezeigt.

Gesteigerte Materialreize geniesst man dabei, und der gleiche Geschmack findet seine Freude an den besonderen materialgerecht handelnden Techniken für das Holz. Es gilt das interessante Bild der Maserung voll abwechslungsreichen Spiels zur Schmuckwirkung zu bringen.

Für die Eiche, für das Vogelaugenahorn, für das Satinholz giebt es viel Beispiele. Am überraschendsten aber ist der Eindruck des gebeizten Cypressenholzes, wie es in einem Schlafzimmer dieser Ausstellung mit leisen Form-Anklängen an Neu-Wien verwandt ward. Mattgrün gebeizt ist das Holz, die Maserungsfaser nimmt die Beize aber nicht an und bleibt farbig, je nach dem Alter vom hellen Gelb bis zum Schildpattbraun abgestuft, in unerschöpflich variierender Linienverästung im grünen Grunde stehen. Das erreicht eine ausserordentlich dekorative Wirkung; mit reinen Materialmitteln wird eine Holzkoloristik erzielt, voll Zufälligkeit und dabei, da sie aus den Wurzeln des Stoffes selbst gedeiht, voll ausgeglichener Harmonie. An die besten Galléeschen Intarsien, nicht an die bildmässigen, sondern an die auf Holzschattierung angelegten fühlt man sich erinnert.

Ein gut moderner Zug, der in diesen Werkstätten sicher erworben ist, bewährt sich auch darin, dass nicht mehr die Kostbarkeit eines Materials das bestimmende ist, sondern das Wesens-, Zweck- und Stimmungsgerechte. Wie Lalique nicht nur Gold, Silber und Juwelen, sondern auch Kupfer, Stahl, Halbedelsteine und unnormale Perlen anwendet, wenn eine Komposition nach solcher Nuance verlangt, so werden jetzt, da das Charakteristische das Ausschlaggebende ist, alle Materialien, wenn sie nur echt und ehrlich angewendet sind, berechtigt. Ja, und das ist nun wirklich modern, sie werden sogar hoffähig. Ein Speisezimmer für den Kronprinzen ist nicht goldstarrendes Rokoko mit brokatbespannten Wänden, sondern stellt sich in schlichter Sachlichkeit dar. Rupfen deckt die Wände; ein Paneel von dickzöpfigem Binsengeflecht zieht sich um den unteren Teil.

Die Möbel aus Teakholz mit grosszügig wuchtigen Beschlägen, unverzierten gutgeschnittenen Kupferplatten mit schweren Ringen, stehen füllig, breit ausladend, sesshaft; Stühle und Sofabänke tief und bequem mit derbem gerippten Cord überzogen, am Boden ein einfacher grau grüner Haargarnteppich.

Das ist ein seltenes Fürstenzimmer. Es lehrt in Deutschland, wo die Schiffe sogar noch sinnlos mit dem anachronistischen Pomp bayrischer Königsschlösser und mit versailler Tribut ausgestattet werden, ruhigen Komfort und Gediegenheit, unauffällig ohne jede Äusserlichkeit. An holländische Patrizierlandhäuser denkt man und an den seine „innere Form" richtig erkennenden Luxus der Yacht, der nach Maupassant in poliertem Teakholz und dem matten Kupferglanz der Beschläge und Schlüssellöcher besteht.

Felix Poppenberg.

HAMBURG

Nach einer Pause von vier Jahren ist hier wieder eine Frühjahrsausstellung. Hatte man gehofft, dass nach vierjähriger Pause eine imposante Ausstellung gezeigt werden würde, so sieht man sich enttäuscht. Die grossen Räume der Kunsthalle sind nicht überfüllt, doch scheinen die Plätze mehr nach dem Zufall verteilt zu sein als nach dem Wert der Bilder.

Heinrich Zügel hat viele Bilder ausgestellt, meist sehr grossen Formates. Das grösste zeigt eine Schafherde, die am Abend auf der Heide zu ihrem Stalle getrieben ist; dort wartet sie, bis der Hirt das Thor am niedrigen Stalle geöffnet hat,

während der gelbe Schäferhund vorne Wache hält. Einzelne hohe Birkenstämme werden von den letzten Strahlen der Sonne beleuchtet. Ein Bild von kräftiger, nur etwas materiell wirkender Farbe und schöner Raumwirkung. Auf einem zweiten Schafbilde ist ein schöner Horizont, man hat den Eindruck weiter Ferne. Eine kleine Skizze von vier Schäferhunden ist farbig hübsch und gut gegriffen.

Kalckreuths Bilder, wie hier in einer Reihe aufgehängt, wirken sehr monoton in der Farbe; er zeigt verschiedene Porträts seiner Familie, sein kleines Mädchen berührt durch den natürlichen Ausdruck in Gesicht und Haltung sympathisch. Die Bilder der „Dengler" und die „Scheune" sind alte Bekannte von früheren Ausstellungen. Max Liebermanns Bilder aus der Umgegend von Hamburg wurden in dieser Zeitschrift schon ausführlich besprochen.

Von Leibl sind einige gute Bilder da, das Kniebild eines jungen Mädchens ganz in Schwarz ist wundervoll, weich und voll farbiger Delikatesse. Trübners achtzehn Nummern sind durch alle Säle verteilt, einige Porträts sind sehr gut. Liebespaar mit Hund nennt er ein kleines sehr ansprechendes Bild. Warum Trübner leere Ecken füllen muss, wenn man Carlos Grethe ein ganzes Zimmer einräumt, ist unverständlich. Grethes Bilder wirken zerrissen, uneinheitlich, zusammenkomponiert. Auf George Sauters „Sonata" ist eine recht körperlose musizierende Familie dargestellt, ein etwa zwölfjähriges Mädchen scheint durch den Flügel zu wachsen.

Hans Oldes „Kinderbildnis", vier Kinder in einem Boot mit rosa Blumen am Ufer und einem Haus im Hintergrund ist ein süssliches Werk; ein alter Mann im Schnee eine fleissige Studie.

Julius Wohlers' Porträt eines Bildhauers, der fast im Profil sitzt und ins Weite sieht, ist einfach und gut gemalt. Natürlich sind die Hamburger reich vertreten: Illies, Eitner mit einem abendlichen Strassenbild „An der Alster".

Arthur Siebelist mit einem genreartigen Motiv: „Meine Schüler und ich".

Mohrbutter mit einem Interieur: „Besuch".

Lenbach und Stuck bringen keine Überraschungen. Auch die Worpsweder Maler bieten nichts Neues. H. J.



FRITZ THAULOW, LANDSCHAFT

STUTTGART

Es giebt verschiedene Arten von Kunstfreunden, unter welch letzteren wir heute nur diejenigen verstanden wissen wollen, die der Künstler als seine Freunde ansieht, d. h. diejenigen, die Bilder nicht bloss lieben, sondern sie sogar kaufen. Man wird zugeben, dass auch dies ein Standpunkt ist, und ein sehr berechtigter dazu in einer Stadt wie Stuttgart, wo man in dieser Beziehung recht platonisch liebt. Ein gutes Beispiel, welches diese schlechten Sitten etwas korrigieren könnte, giebt zur Zeit die im württembergischen Kunstverein ausgestellte Privatsammlung des Silvio della Valle Marchese di Casanova. Der Umstand, dass der Besitzer ein Italiener, seine Gattin eine Engländerin ist, könnte auf die sonst alles Ausländische gerne nachahmenden Deutschen nur anregend wirken. Diese Ausstellung umfasst nur einen Teil der Privatgalerie des Marchese: den *schwäbischen,* den er uns vorführt, bevor die Sammlung unsere Stadt verlässt, um in Pallanza am Lago Maggiore ein Heim zu finden. Die Ausstellung umfasst sechs grössere Gemälde und etwa neunzig Studien und Skizzen von unserem Landschaftsmaler Otto Reiniger, ferner zwölf Gemälde sowie eine Anzahl Studien von Hermann Pleuer. Dazu noch verschiedene Arbeiten von Frickenhaus und Zundel. H. Pleuer und O. Reiniger, die beiden einsamen Künstler unserer Stadt, sind grosse, eigenartige und selbständige koloristische Talente. Es ist ein Genuss ganz besonderer Art, an den zahlreichen Studien Reinigers, dieses merkwürdig objektiven deutschen Landschaftsmalers, den Reichtum an Ausdruck und die packende Auffassung einer oft schnell vorübergehenden Naturstimmung zu bewundern. Der mächtige Zug, der durch die Bilder geht, die Kraft, mit der alles hier geschaffen ist, lässt andere Landschaften daneben zu äusserlichen Illustrationen herabsinken.

Von Hermann Pleuer, dem Maler des silbern schimmernden, alles durchflutenden Mondlichts, sehen wir eine Anzahl derartiger Schilderungen von seltenem Reiz, bei denen ein Naturabschreiben sehr wenig, hingegen das Stimmungsgedächtnis alles bedeutet. Pleuers Entwicklung von seinen früher etwas schwärzlichen Bildern bis zu der Klarheit seiner heutigen Farbenanschauung gleicht einem wundervollen organischen Vorgang, dem Reifen einer Frucht, die zu ihrer Zeit, keinen Tag früher oder später kam. Ein solcher Kolorist will etwas bedeuten in einer Periode von „Auchkoloristen", indem heute auch die wenig Talentierten malen können. Dem Besitzer der Galerie kann man zu seiner Auswahl gratulieren. Man kann begreifen, dass Leute wie Michetti voll staunender Bewunderung vor dieser schwäbischen Malerei standen. Selbst Arnold Böcklin hat der Malerei Pleuers in dem „Amen" seine Anerkennung ausgesprochen. H. T.

LONDON

Die diesjährige Winter-Exhibition und der Cuyp-Saal der Royal-Academy.

London hat unter seinen Ausstellungen alter Meister aus Privatbesitz, die seit mehr als hundert Jahren fast ohne Unterbrechung gefolgt sind, grade in den letzten Jahren ein paar so bedeutende Sonderausstellungen gehabt, wie die Rembrandt- und die Van Dyck-Ausstellung, dass die diesjährige Ausstellung daneben notwendig abfallen musste. Sie wird aber doch, mit früheren Jahren verglichen, wohl zu sehr unterschätzt, da eine Anzahl guter und selbst ausgezeichneter Bilder vorhanden sind und für den Cuyp-Saal die Zusammenstellung von nicht weniger als 28 Bildern des Albert Cuyp, unter denen nur wenige unechte sind, ein Ereignis und ein eigenartiger Genuss ist. Freilich die Mehrzahl der 190 Gemälde, die die Ausstellung enthält, kommen auf die englische Schule des 18. und namentlich des 19. Jahrhunderts, und unter den grossen Meistern derselben sind einige keineswegs gut vertreten, ja es sind von Constable, Wilson, Crome u. a. sogar Imitationen ausgestellt. Auch macht sich hier das Vorwiegen mittelmässiger Künstler störend geltend, die man jetzt, aus Mangel an eigenartigen und bedeutenden Malern der Neuzeit, wieder auszugraben und auf den Sockel zu stellen liebt. Ich will damit keineswegs den Engländern einen besonderen Vorwurf machen; es trifft dies leider überall zu, vielleicht am meisten bei uns in Deutschland, wo man jeden, der für Licht und Luft in der Natur ein halbwegs offenes Auge gehabt hat, zu einem Modernen oder mindestens zu einem Vorläufer derselben zu stempeln liebt und mit der Zeit zu einem recht eigentümlichen Sammelsurium von Berühmtheiten kommen wird. Von diesen „alten Meistern" möchte ich hier nicht sprechen; aber die guten Gemälde der wirklichen Altmeister verdienen doch einige Worte der Erwähnung auch an dieser Stelle.

Die „Primitiven" sind diesmal ganz beiseite gelassen; der Burlington Fine Arts-Club hat diese Lücke wenigstens für die alten Italiener ausgefüllt. Dagegen ist gerade das 16. Jahrhundert mit einer kleinen Anzahl sehr guter Bilder vertreten, namentlich von italienischen Meistern der venezianischen Schule. Darunter, unter der bescheidenen Benennung „unknown", die „Salome" vom Earl Northbrook, deren veränderte Replik in der Doria Galerie zu Rom bekannter und berühmter ist; frei-

lich mit Unrecht, da das londoner Exemplar früher und schöner, dazu in seiner ursprünglichen Farbenpracht fast tadellos erhalten ist. Der Name Pordenone, den man dafür vorgeschlagen hat, ist sicher zu gering und der von Tizian ist nicht zu hoch, aber nach den eckigeren Falten und der stärkeren Betonung der Zeichnung möchte ich am ersten ein spätes Werk von Giorgione darin sehen, ähnlich den grossen Bildern in Glasgow und in Kingston Sacy. Seit es mehr und mehr wahrscheinlich wird, dass Tizian erst um das Jahr 1489 geboren wurde, liegt die Frage nahe, ob wir nicht in verschiedenen „Jugendwerken" Tizians Gemälde von Giorgione zu entdecken haben, dessen Bilder nicht so ganz aus der Welt verschwunden sein können, wie überkritische Kritiker sich eingebildet haben und uns einreden möchten.

Ein stattliches spätes Frauenbild von Giorgiones Schüler Sebastiano del Piombo hat Lord Radnor ausgestellt. Die Benennung als „Fornarina" erscheint etwas sonderbar, wenn man den masslosen Hass kennt, den Sebastiano gegen Raffael hatte; auch war Raffael schon fast zwanzig Jahre tot, als Sebastiano diese seine angebliche „Mistress" malte. Ein grosses sorgfältiges Gemälde von Paolo Veronese, das Lord Wimborne besitzt, Mars und Venus, in hellem kühlen Tone von grosser Feinheit, und ein paar mächtige figurenreiche späte Hauptwerke Tintorettos von schwärzlichem Ton aus Hamptoncourt sind gleichfalls Meisterwerke der venezianischen Schule, aus der mehrere kleine Bilder von Paolo u. a. weniger beachtenswert sind. Im Anschlusse an die Venezianer sei Anthonis Mor genannt, der treffliche niederländische Porträtmaler, der Tizians Einfluss erfuhr. Seine beiden grossen Bildnisse eines stattlichen Mannes und seiner Gattin sind weitaus die besten Porträts der ganzen Ausstellung — trotz Gainsborough, Reynolds, Rembrandt, van Dyck und Frans Hals, die daneben aufgestellt sind! Dass die Dargestellten „Queen Mary" und „Walter Devereux" sein sollen, widerlegt sich schon durch ihr Alter; wir haben vielmehr ein Ehepaar und wahrscheinlich ein solches von niederländischer Herkunft darin anzusprechen.

Unter den Spaniern ist ein grosses Bild von Murillo schon durch sein Motiv beachtenswert: „Ruth und Naomi" im Besitz von Lord Radnor, echte spanische Volksfiguren, kräftig in der Färbung und tief im Ton. Das einzige Porträt von Rembrandt, Nicolas Ruts, ist ein stattliches, recht gutes Jugendwerk des Künstlers. Es befindet sich, wie das beste der ausgestellten Bilder von Frans Hals, die junge Frau, und wie der einzige echte Rubens, das etwas zu sorgfältige frühe Porträt der Gemahlin Ludwigs XIII., im Besitz von Pierpont Morgan. Unter A. van Dycks Namen hat Lord Radnor eine Kopie von Hannemann und Mr. Sanderson gar ein italienisches, freilich recht tüchtiges Kardinalsbild ausgestellt. Neben Moro verdient ein Bronzino Erwähnung: ein sehr rassiges, obgleich im Fleischton etwas schweres Porträt einer spanisch - florentiner Edelfrau mit ihrem Sohne, deren Kostüm und Schmuck ebenso reich wie geschmackvoll sind. Die Brosche auf der Brust könnte Cellini gearbeitet haben.

Von holländischen Kleinmeistern und Landschaftern hat man diesmal nur wenige Bilder herangezogen (beachtenswert ist ein sehr schöner Winter, ein spätes Werk von Sal. van Ruysdael), um Albert Cuyp allein und voll zum Worte kommen zu lassen; ein ganzer Saal ist ausschliesslich mit seinen Werken angefüllt. Auf die Spezialausstellung von Rembrandt und van Dyck hat man gleich eine solche von Cuyp folgen lassen. Nicht mit Unrecht, da wenige alte Meister in England von altersher so beliebt waren als gerade Cuyp, und unter den Holländern verdient er sicher diese Achtung, vielleicht in grösserem Masse noch als Hobbema, Jan Vermeer und Pieter de Hooch, die man jetzt vor ihm zu nennen pflegt. Freilich beweist die Ausstellung, dass man in der Auswahl sehr vorsichtig sein muss, um eine solche Zahl von Werken eines und desselben Künstlers, dem die Universalität der grossen genialen Meister, eines Rubens und Rembrandt, abgeht, nicht einförmig wirken zu lassen. Cuyp ist zwar keineswegs ausschliesslich Landschafter: er hat Porträts gemalt, reine Tierbilder, Stillleben, selbst sittenbildliche Darstellungen, aber was in der Winter-Exhibition von nicht landschaftlichen Darstellungen vertreten war, war durchweg fälschlich ihm zugeschrieben. Auch die Landschaften waren zum Teil nicht gut gewählt. Zunächst hätte man jene unter sich fast übereinstimmenden Nachahmungen von J. van Stry u. a. beiseite lassen sollen, von denen zufällig das Vorbild aus Dulwich Gallery mit ausgestellt war, und dann hätte man den Künstler auch als Landschafter noch mannigfaltiger und besser vertreten haben können, da ja fast alle guten Gemälde von seiner Hand — bis auf ein halbes Dutzend in Paris und St. Petersburg — in England sich befinden. Aber zufällig sind gerade die besten in öffentlichen Sammlungen oder in solchen, die nicht zu Ausstellungen schicken: in der National Gallery, in der Wallace Collection, in Bridgewater Gallery u. s. f. Auch das herrliche grosse Hauptbild Cuyps bei Captain Holford befand sich nicht unter den ausgestellten Bildern. Immerhin war die Zahl guter und zum Teil ausgezeichneter Werke noch sehr stattlich.

Cuyp tritt uns zuerst als reiner Landschaftsmaler entgegen. Seine meist wenig umfangreichen Bilder, die er im Alter von fünfundzwanzig bis dreissig Jahren malte, und zahlreiche Zeichnungen, die gleichzeitig entstanden, schildern einfache

Motive seiner Heimat grade wie sie gleichzeitig Jan van Goyen, Pieter Molyn u. a. malten. Im Abstrahieren von der Lokalfarbe geht er aber noch weiter als diese; die eigentümlichen dunstigen Sonnenstimmungen an den Ufern der Maassmündung bringt er in einem fast einförmigen weisslich blonden Tone, worin Erdreich und Pflanzen, Wolken und Staffage fast nur in helleren und dunkleren Nüancen gegeben sind, mit feiner Naturbeobachtung aber starker Übertreibung wieder. Die Ausstellung hatte zwei charakteristische Bilder dieser Art, von denen die Flusslandschaft im Besitz von George Salting ein kleines Meisterwerk ist. Der naive, derbe und wenig wählerische Realismus neigt hier schon zu feinerer künstlerischer Durchbildung, in deren weiteren Verfolgung er in den fünfziger Jahren seine eigentlichen Meisterwerke malt. Der Künstler malt die landschaftlichen Motive seiner Heimat noch mit voller Treue und ist noch fast ausschliesslich Landschafter, wenn auch die Staffage meist schon eine bedeutende Rolle spielt; aber er weiss seine Kompositionen durch reichere Motive, weite Ausblicke in die Ferne, geschickte Verschiebungen der Flussläufe, feine Beobachtung der Wolkenbildungen und kräftigere Färbung sehr viel mannigfaltiger zu gestalten und zu beleben. Aus dieser Zeit stammen die verschiedenen Ansichten der Maas mit Dordrecht in der Ferne, unter denen das grosse panoramaartige Bild im Besitz von Captain Holford das Hauptwerk ist, für das der Besitzer Gebote in der Höhe von 50 000 £. St. ausgeschlagen haben soll. Die Ausstellung hatte ein ähnliches, etwas kleineres Bild, das Lord Iveagh aus der Lansdowneschen Galerie in Bowood erworben hat. Es hat noch den hellblonden Ton, ähnlich den frühesten Bildern; die Flussferne ist ausserordentlich sonnig und duftig, aber neben dem Holfordschen Bilde erscheint der Ton zu fest, die Wolken zu blechern. Ein paar ganz kleine Bilder auf der Ausstellung, die noch jetzt in Bowood sich befinden: breite Flussläufe zwischen hohen Ufern, von Booten reich belebt, die wohl als Skizzen für ein paar grosse Bilder entstanden, sind in ihrer reichen und doch so poetischen Wiedergabe des heissen Sonnentages, dessen Licht die ganze Landschaft wie mit einem Schleier bedeckt, in der pikanten Komposition und in der geistreich andeutenden Behandlungsweise jener grossen Ansicht von Dordrecht fast vorzuziehen.

In solchen Bildern und vor allem in der grossen Zahl von Gemälden, die in den sechziger Jahren aus dem Atelier des Künstlers hervorgingen, zeigt sich Albert Cuyp in seiner ganzen Eigenart und Bedeutung, in der vollen Kraft und Schaffensfreude seines vielseitigen Talentes. In solchen Bildern, von denen leider in Deutschland nicht eins, in England hundert und mehr vorhanden sind, steht der Künstler neben den besten seiner Zeit ebenbürtig da, den einen Rembrandt ausgenommen; ja er hat vor einem Potter, Terborch, Vermeer, Ruisdael, P. de Hooch, Hobbema oder Metsu eine eigentümliche Grösse und Vielseitigkeit voraus. Cuyp hatte sich im Jahre 1658 mit einer Frau aus einer angesehenen dordrechter Patrizierfamilie verheiratet. Seither scheint er auf den Gütern dieser Verwandten in der Nachbarschaft von Dordrecht einen grossen Teil seines Lebens zugebracht und hier vor allem seine Studien gemacht zu haben. Die Freude am Landleben, die Kenntnis von Feld und Wiesen, von den Ställen und vom Vieh, von Pferden und von der Jagd spricht aus allen seinen Bildern. Fortan finden wir nur noch selten ein Bild, in dem die Tiere, namentlich die Kühe, nicht eine wesentliche Rolle spielen. Cuyp hat sie freilich nicht so im einzelnen studiert und wiedergegeben wie Paul Potter, aber in ihrer Charakteristik, in ihrer Erscheinung innerhalb der Landschaft giebt er dem „Raphael unter den Tiermalern“ nichts nach. Mit dem Landleben zeigt sich der Künstler so vertraut, als ob er selbst von Kindesbeinen an auf dem Lande gelebt hätte, als ob er als Farmer aufgewachsen wäre. Seine Landschaften zeigen fette Weiden an breiten Flüssen und Kanälen, im Vordergrunde regelmässig einige Kühe, die in ihrem behaglichen Wiederkäuen, in ihrem treuen Ausdrucke kaum von einem anderen Künstler so treffend und einfach und zugleich mit solcher Liebe geschildert sind. Sie sind so selbstverständlich in diesen seinen Bildern, dass wir sie fast vermissen, wenn einmal ein paar vornehme Herren zu Pferde — offenbar Porträts von Bekannten Cuyps auf dem Lande — oder ausnahmsweise ein biblisches Motiv die Staffage seiner Landschaften ausmachen. Auch passen sie malerisch am besten zu diesen, da sie in dem sonnigen Licht, das die ganze Landschaft in einen gleichmässigen warmen blonden Ton hüllt, die einzigen kräftigeren Lokalfarben abgeben, die in ihrem rötlichen Braun oder Weiss und in dem hellen Schwarz mit der gelblichbraunen Gesamtfärbung vorzüglich zusammengehen. Gelegentlich verbreitert sich der Fluss; der Künstler führt uns in einen Hafen, an den Strand, auf die offene See. Dann ist das Wasserreich belebt mit Schiffen und im Vordergrunde — an Stelle der Kühe in der Landschaft — pflegt ein Boot angebracht zu sein mit Soldaten mit roten Mänteln, die auf die Schiffe zusteuern. Die gleiche Landschaft zeigt uns der Künstler auch wohl bei Nacht, bei dem matten Scheine des Vollmonds, dessen zitterndes Licht auf der leicht bewegten Wasserfläche spielt. Selbst im winterlichen Kleide liebt er sie uns zu zeigen, die breite Eisfläche bedeckt von Schlittschuhläufern und Wagen. Von allen solchen Motiven hatte die Ausstellung hervorragende Stücke aus den Sammlungen des Lord

Yarborough, Baron Alfred Rothschild, Mr. Robarts aus Dulwich College u. a. Gerade in den abweichenden Vorwürfen erscheint der Meister besonders gross und eigenartig, wenn man ihn mit den Landschaftern, die regelmässig solche Motive malten, vergleicht: in seinen Mondscheinbildern mit Aart van der Neer, in den Winterlandschaften mit Isack Ostade u. a. Wie flach, wie absichtlich und gequält erscheinen die meisten Bilder dieser Künstler neben den wenigen grosszügigen Kompositionen des Cuyp in dieser Art!

So selbständig und frei Albert Cuyp im allgemeinen in seiner Kunst und seiner künstlerischen Entwicklung ist, ganz fremd von fremden Einflüssen blieb er doch nicht. Ein eigentümlich bukolisches Element, das schon in einzelnen früheren Bildern sich geltend macht, kommt namentlich in seiner späteren Zeit in stärkerem Masse zum Ausdruck. Seine Landschaften dieser Art bekommen durch ihre hohen Berge in der Ferne, durch die steilen Flussufer und den breiten Sonnenschein einen italienischen Charakter, dem die schalmeiblasenden Hirten und ihre Begleiterinnen entsprechen. Auf unmittelbarer Anschauung beruhen sie zweifellos nicht: ein feiner, naturalistischer Beobachter wie Cuyp hätte die südliche Natur ganz anders aufgefasst. Offenbar sind die Gemälde der in Italien grossgezogenen holländischen Landschaftsmaler, die gegen die Mitte des Jahrhunderts wieder das allgemeine Interesse gewannen, auch für Cuyp das bestimmende Vorbild gewesen, namentlich die Bilder des Jan Both. In günstiger Weise wirkte diese Richtung der holländischen Malerei nicht auf ihn ein; sie brachte etwas Fremdartiges, Manieriertes in seine Bilder, die auch durch eine gewisse Oberflächlichkeit gegen die Gemälde seiner mittleren Zeit abstechen. Eine Landschaft mit Herde aus Dulwich College könnte man mit einem Bilde von Jan Both verwechseln. Bedeutender und ein Hauptwerk dieser Richtung ist die sehr grosse Abendlandschaft mit Hirten und Herde, die Lord Scarsdale ausgestellt hatte. Eine fast treue Wiederholung dieses Bildes, jetzt im Besitz von Pierpont Morgan, das als Hauptstück im Cuyp-Saal der Ausstellung prangte, erwies sich bei näherer Prüfung als eine alte Kopie, an der Cuyp selbst keinen Anteil hat.

Wilhelm Bode.



WALTER LEISTIKOW, LANDSCHAFT

PARIS

Zweite Versteigerung Hayashi in Paris. Vom 16. bis zum 21. Februar 1903 wurde der Rest der Hayashischen Sammlung versteigert und trug 418 000 Franken ein (die vor Jahresfrist verkaufte erste Hälfte über eine halbe Million). Unter Zurechnung der im Frühjahr 1902 versteigerten Farbenholzschnitte und Bücher ergiebt das im ganzen nahezu $1^1/_4$ Million. Wie das erste Mal waren alle Seiten der japanischen Kunst vertreten; dazu kamen einzelne alt-chinesische Gegenstände. Um mit letzteren anzufangen, seien einige Porzellane erwähnt, eine grosse rot-blau gesprenkelte, innen himmelblau gefärbte Vase des 10. Jahrhunderts von besonders schöner Form (3900 Frs.) und eine dazu gehörende flache Schale auf drei Füssen (2000 Frs.); weiterhin ein grünes zylindrisches Gefäss des 12. Jahrhunderts mit umlaufendem altertümlichen Relief, dessen Löwendarstellungen an Assyrien gemahnten (2050 Frs.). Von Bronzen eine mächtige, giftgrün patinierte Opferschale des 2. Jahrtausends vor Chr. mit stilisierten Löwen als Henkeln und einem reichen Ornamentfries (7100 Frs.); ferner eine kleinere, wunderbar malachitgrün patinierte Schale des 1. Jahrtausends vor Chr. (3560 Frs.); ein auf der Rückseite mit einem Relief von Löwen und Weintrauben gezierter Handspiegel (920 Frs.); ein ganz kleiner, sehr früher runder Spiegel wurde für 1300 Frs. von Hayashi zurückgekauft. – Bemerkenswert waren zwei ganz früh koreanische Skulpturen aus dem 7. Jahrhundert als Beispiele jener Kunst, aus der die japanische erwachsen ist. Die eine war die in nachdenklicher Haltung sitzende ca. $^1/_2$ Meter hohe Gestalt einer Gottheit, aus einer stuckartigen Masse mit vollständig erhaltener Vergoldung (5400 Frs.); das andere der etwa halblebensgrosse schön bemalte Jünglingskopf aus derselben Zeit (2450 Frs., Louvre).

Unter den japanischen Holzschnitzereien war die sitzende Gestalt eines Priesters aus dem 12. Jahrhundert, wohl das älteste geschnitzte Bildnis, hervorzuheben (3800 Frs., Louvre); drei sehr ausdrucksvolle bemalte Holzmasken des 8. Jahrhunderts brachten 1210, 1080 und 880 Frs. ein und wanderten in den Louvre, dessen ostasiatische Abteilung mit Verständnis und Nachdruck ausgebaut wird. Sechs Paar flache Holzschnitzereien, Einlagen von Tempeltüren, wurden zwischen 1000 und 1550 Frs. bezahlt. Von Bronzen wurde eine ganz kleine, schön vergoldete Statuette einer nachdenklich dasitzenden Gottheit, aus dem 8. Jahrhundert, vom Louvre mit 4000 Frs. bezahlt; sie war freilich in ihrer Schlichtheit besonders anziehend und eindrucksvoll. Eine gravierte Platte derselben Zeit wurde von Hayashi für 1100 Frs. zurückgekauft. – Von den Lackarbeiten trug ein viereckiger Schreibkasten des 15. Jahrhunderts den höchsten Preis ein, 3650 Frs., bis einer des 17. Jahrhunderts mit 4650 Frs. bezahlt wurde. Bei dieser Art von Arbeiten zeigte sich eine entschiedene Steigerung der Preise. Diejenigen der primitiven Zeit waren nicht so schön wie auf der ersten Versteigerung.

Sehr schön waren zwei grosse Seidenstickereien des 12. Jahrhunderts mit Göttergestalten; sie wurden für zusammen 7100 Frs. für das Museum in Lyon erworben. Eine chinesische buddhistische Malerei brachte es auf 2000 Frs.; die japanischen wurden z. T. mit ähnlichen Preisen bezahlt. Ein nicht sehr ansprechendes Bildnis eines schreitenden Priesters fand keinen Käufer, da es unter 100 000 Frs. nicht weggegeben werden sollte. Ein herrliches Stück erwarb Prof. Fuchs aus Freiburg i. B. um 8000 Frs., das Bildnis eines sitzenden Priesters von vorn gesehen, aus dem 11. Jahrhundert, vollendet in der Zeichnung und Färbung, und vorzüglich erhalten.

Der Unterzeichnete benutzte die Gelegenheit, um einige der angeführten Stücke Deutschland zu erhalten. Ein Kreis von Stiftern hat sich gebildet, der bereit ist, einen solchen Grundstock für eine künftige asiatische Kunstsammlung schenkweise zu überlassen, sobald es zur Begründung eines deutschen Zentral-Museums für diese bisher durchaus nicht nach Gebühr gewürdigte Kunst kommen sollte. W. v. Seidlitz.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

In der *Kunstchronik* erlässt Ferdinand Laban einen warmherzigen und beherzigenswerten Aufruf: für Hubert und Jan van Eyck! Was würden die Archäologen wohl darum geben, wenn sie eine photographische Originalaufnahme des Zeus von Olympia besässen! Niemals werden wir zu einer anschaulichen Vorstellung dieses gänzlich untergegangenen höchsten Kunstwerkes der Antike gelangen: es ist unwiederbringlich dahin, die theoretischen Rekonstruktionsarbeiten der Archäologen bereichern bestenfalls nur unser abstraktes Wissen. Ja, würden die Archäologen nicht überhaupt mit Freuden den ganzen Statuenwald römischer Repliken griechischer Originale hingeben, wenn sie dagegen gute photographische Aufnahmen der untergegangenen griechischen Originale in Eintausch bekämen?

Der Aufschwung der neueren Kunstwissenschaft hängt mit der Vervollkommnung zweier Erfindungen zusammen: der Eisenbahn und der Photographie ... Ist es da nicht zum Lachen – zum Hohnlachen! – und muss es nicht die stärkste Entrüstung hervorrufen, wenn wir sehen, dass in diesen unseren so begünstigten Zeiten ausgesucht

gerade das grossartigste Malerwerk der christlichen Kunst, der singuläre Genter Altar der Brüder Hubert und Jan van Eyck an den Segnungen der so ausserordentlich vervollkommneten Photographie keinen Anteil haben soll! Der Altar besteht bekanntlich aus 20 Tafeln, die sämtlich, wie durch ein Wunder, ausgezeichnet erhalten, aber leider für immer getrennt, an drei weit auseinander liegenden Orten aufbewahrt werden: in Berlin, Gent und Brüssel. Es existiert nicht eine einzige Totalreproduktion dieses Wunderwerkes, die seiner einigermassen würdig wäre ... In Berlin und in Brüssel besteht kein Hindernis, im Gegenteil, an diesen Orten waltet sogar der beste Wille vor, zur Ermöglichung jener ersehnten Totalaufnahme die Hand zu bieten. Nur Gent sträubt sich, sträubt sich durchaus, sträubt sich unerbittlich: non possumus. In Gent müssten die dort vorhandenen vier Tafeln aus der kleinen dunklen Kapelle, in der sie sich befinden, zwecks Photographierung ins Freie gebracht werden, auch müsste eine Reinigung der Tafeln, nicht etwa eine Restaurierung, nein eine einfache, selbst den Firnis unangetastet lassende Säuberung von Staub und Schmutz dem Photographieren vorangehen. Die hohe Geistlichkeit in Gent schreckt vor diesen „Wagnissen" zurück ... Der deutsche Reichstag hat die Mittel dazu bewilligt, die Malereien der Sixtinischen Kapelle in Rom in guten Reproduktionen zu publizieren. Es handelt sich hierbei um viele Zehntausende von Mark. Wäre es nun nicht eine schöne Aufmerksamkeit, wenn man in Rom – wo italienische, päpstliche Kunst in solcher Weise von Nordländern geehrt wird – den Entschluss fasste, den Deutschen eine kleine Gegenerkenntlichkeit zu erweisen, indem von den massgebenden Persönlichkeiten aus – ich wage es sogar ehrfurchtsvoll Se. Heiligkeit selbst zu nennen – den geistlichen Würdenträgern in Gent nahe gelegt würde, sie möchten den hierzu Berufenen die Erlaubnis zum Photographieren des grossartigsten Werkes germanischer, religiöser Malerei gewähren?"

In der *Deutschen Kunst und Dekoration* ist das Aprilheft dem bekannten kunstgewerblichen Zeichner Georges de Feure gewidmet, einem geborenen Holländer trotz des französisierten Namens. Das Heft enthält ausserordentlich viele Reproduktionen nach solchen Arbeiten, die der Künstler in der Zeit geschaffen hat, die er der kunstgewerblichen Thätigkeit *nicht* widmete. Wir sehen zahlreiche Aquarelle mit seinen weiblichen Figuren abgebildet, die hart und arm in der Erfindung wirken, Szenen mit Jockeys, die amüsant in der Erfindung sein mögen, aber jedenfalls arm in der Ausführung bei einer glorreiches Colorit suchenden Farbenwahl sind; Studien aus dem Wald von Fontainebleau erscheinen, wie sie jeder Kunstschüler zu Dutzenden hervorbringen würde, der „Windstoss" ist ein schreckliches Gemälde, die Studien des „weissen Hauses" oder das Bildnis der Madame de F., die Aquarelle „Versuchung" und „Porträt von Mademoiselle S." enthalten traurige Fadheiten – und derselbe Künstler erfreut durch kunstgewerbliche Zeichnungen, welche von ebensoviel Erfindungskraft, Leichtigkeit und Anmut des Schaffens zeugen wie seine Werke der „hohen Kunst" von Talentlosigkeit. Warum beschränkt sich dieser Künstler nicht auf seine Zeichnungen für Möbel, Teller, Tassen, Eiseimer, Sockel und Vasen, Zuckerdosen, Bonbonnièren, Porzellanfiguren und Standuhren? Weshalb giebt er jene Werke, die er der reinen Kunst gewidmet, zum Besten? Er ist von dem Wahne befallen, er wäre ein Universalkünstler, während er, wie viele unserer kunstgewerblichen, aus dem Malerstande hervorgegangenen Künstler nur an dem Platze steht, den seine lediglich kunstgewerbliche Begabung ihm geschaffen hat.

In seiner Manetstudie hat H. v. Tschudi mit ahnungsvollem Grauen die Zeit kommen sehen, in der auch das Plein Air akademisch, mithin erreichbar für jedermann, mithin ein schreckliches Ding werden würde. Und schon lesen wir in einem Berichte aus Paris: „In der staatlichen Nationalschule für dekorative Kunst ist seit kurzem der Zeichenunterricht nach sich bewegenden Modellen eingeführt. Diese gehen vor den Schülern einher, laufen, springen u. s. w., kurz, führen die verschiedensten Spiele, Wettkämpfe, Festzüge und ähnliche Szenen auf, die dann von den Zöglingen zu skizzieren und in einer Frist von sechs Tagen zu zeichnen oder zu modellieren sind. Nach den Erklärungen eines Professors der Schule, des Bildhauers Lemaire, bezweckt die Neuerung, den Kunstwerken natürlicheres Leben als bisher zu geben. Nach dem Programm der Schule wird der Unterricht die eine Hälfte des Monats nach dem ruhigen, die andere Hälfte nach dem beweglichen Modell erteilt..." Wir werden auf der Seite des Nachwuchses bald die absurdesten „Auch-Impressionisten" kennen lernen.

Eine neue Kunstzeitschrift ist begründet worden: *the Burlington*. Sie wird sich hauptsächlich mit alter Kunst, auch altem Kunstgewerbe beschäftigen.

— — — — — — — — — — —

In ihrer nächsten Nummer wird die Zeitschrift Nachbildungen und Arbeiten folgender Künstler in der Secession bringen: P. Baum, J. E. Blanche, H. Bruck, L. Corinth, J. Forain, V. van Gogh, E. Hancke, W. Leibl, W. Leistikow, H. Linde-Walther, K. v. Kardorff, C. Somoff.

REDAKTION: BERLIN W DERFFLINGERSTRASSE 16
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK DER OFFIZIN W. DRUGULIN, LEIPZIG



SESAM, ÖFFNE DICH!

MAX SLEVOGT, AQUARELL.



HANS BALUSCHEK

VON

HANS MACKOWSKI

Die Macht des gegenständlich Interessanten wird von denen, die der Ehrgeiz der künstlerischen Pose plagt, vornehm belächelt. Aber wie zum Trotz gegen alle Verzärtelten und Verkünstelten des Geschmacks feiert die ausserästhetische Ursache in einem Kunstwerk immer wieder ihren berechtigten Triumph und wirft lachend die Theorien der ästhetischen Geheimbündler über den Haufen. Nur so erklärt sich der Erfolg der nicht eben zahlreichen, aber mit Unermüdlichkeit auf den Ausstellungen gezeigten Arbeiten des jungen Malers Hans Baluschek.

Einem grösseren Publikum stellte er sich vor einigen Jahren in einem ephemeren Kunstsalon der Potsdamerstrasse vor. Dort in der heliotropfarbenen Sphäre, wo der Kunstgenuss sich zu pathologischer Empfindsamkeit der Nerven verfeinert hatte, wirkte Baluschek wie ein Stück ungebrochener, wenn auch grober Natur. Das östliche Berlinisch, das auf seinen Bildern in hoher Vollendung gesprochen wurde, klang erfrischend in den symbolischen Tiefsinn, der mezza voce seine Trivialitäten offenbarte. Man bestaunte den neuen Ankömmling, dessen Stiefel den Schmutz und den Geruch des Koppenplatzes hereinschleppten, mit Neugierde sah man den Staub der Hasenhaide auf seinen Kleidern, und das durchschwitzte Band am Hut schien von durchtanzten Sommernächten mit wünschenswerter Indiskretion zu zeugen. Wer war dieser junge Mensch, der überall sich zu Hause fühlte, wohin die Gesellschaft nicht geht, der bei den Gaffern der Strasse still hielt, wenn ein altes betrunkenes Weib im' Dusel den Laternenpfahl umarmt, der in Tingeltangeln den Kunstgönner spielte, in Pankow wie in Halensee mit Leidenschaft die Groschentour abtanzte, der die gemeinen Freuden der Dachkammer ebenso zu kosten verstand, wie er dem darauf folgenden Kater tapfer Stand hielt?



HANS BALUSCHEK, VOR DER JAHRMARKTSBUDE

Der in das morbide Simpeln über Stimmung, Farbenreiz und Ausdruck der Linie frech und übermütig die Frage schleuderte:

Wat weet so 'n Fisch
von 'n jrünen Disch
wie 't zujeht hier bei uns vor 't neie Dhor?

Und abermals staunte man allgemein, als sich durchaus kein fahrender Scholar, kein Bohémien, sondern ein intelligenter, nachdenklicher junger Mann aus den guten Kreisen als Maler dieser gesellschaftlichen Unzulässigkeiten vorstellte. Und dazu nicht einmal ein spreeechtes Berliner Kind; denn er ist in Breslau am 9. Mai 1870 geboren. Wie kam er in diese Stoffwelt? Die fünf Jahre (1889—1894), die er auf der berliner Akademie zubrachte, sind zwar keineswegs, wie die Betrachtung seiner malerischen Ausdrucksweise ergeben wird, spurlos an ihm vorübergegangen; vielleicht darf man sogar sagen, sie haben sich an ihm gerächt. Aber in keiner Malklasse, in keinem Meisteratelier, konnte ihm der Weg gewiesen werden, den er, nach kurzem Irren auf der dürren Haide des neuromantischen Symbolismus, mit bemerkenswerter Selbstsicherheit gegangen ist. Ihn bestimmten Jugendeindrücke, die, schon in dumpfen Knabenjahren empfangen, über den erwachenden Jüngling Gewalt errangen und schliesslich nach einem unbewusst planvollen Bummelleben zu künstlerischer Gestaltung drängten. Jenes Kindermädchen, das ihn sehr gegen das Wissen und die besseren Absichten der Eltern an die Vergnügungsstätten der Soldaten- und Kindermädchensphäre führte, ist in diesem Falle der Musaget seiner Kunst gewesen. Die geistige Luftschicht, in der sein künstlerischer Drang wuchs und sich entfaltete, war in malerischer Hinsicht von alters her so gut wie sterilisiert, um so reicher aber durchsetzt mit allerhand litterarischen Keimzellen.

Von Baluschek nämlich führt kein Weg zurück zu denen, die vor ihm Berlins soziales Leben künstlerisch gestaltet haben. Weit ab bleibt Menzel auf einer Insel zeichnerischer Vollkommenheit, von der aus er das moderne Leben unter das Riesenfernrohr seiner geistreichen Beobachtung genommen hat. Noch weniger kann der immer gut hohenzollernsche Franz Krüger zu künstlerischer Pathenschaft oder Ahnenwürde genötigt werden. Viel weiter dürfen wir überhaupt nicht zurückschauen, denn erst die Zeit um das rote Jahr

herum hat den Typus des Berliner Spiessers, des Weissbierphilisters und die Gestalten der „kleenen" Leute auftauchen sehen. Hierbei muss allerdings auf Theodor Hosemann, (1807—1875) nicht vergessen werden, der, vorwiegend als lithographischer Zeichner thätig, zum erstenmal „den Berliner" kunstfähig gemacht hat. Wie aber haben sich seine Rehberger, Kegelbrüder, Biertrinker, Schusterjungen, Sommerfrischler, Eckensteher, inzwischen ins sozial Grossstädtische ausgewachsen! Ein moderner „Genosse" wird sich so wenig auf die „Mitmenschen" von Glassbrenners Gnaden besinnen wollen, wie sich Baluschek etwa zu jenem vergessenen Vorfahren seiner malerischen Bemühungen bekennen wird. Nein, Baluscheks Kunst hat keine Ahnen, sie ist ein Parvenü mit zahlreicher litterarischer Vetternschaft.

Die ihm von der Sippe zunächst stehen, sind aber nicht so sehr der Gerhart Hauptmann des Friedenfestes mit den grossen tragischen Accenten, nicht Richard Dehmel mit seinem Hang zur reflektierend gewonnenen Allegorie, seine nächsten Blutsverwandten sind die Verfasser von „Papa Hamlet" und von der „Familie Selicke" und unter ihnen wieder ist Arno Holz sein Milchbruder. Die Verse, die Arno Holz in seinem dickleibigen Liederband „Buch der Zeit" und in den beiden Phantasusheften gesammelt hat, zeigen ihn und den jüngeren Baluschek oft bei demselben Motiv. Die betrunkene Frau bei Baluschek findet bei Holz ihren litterarischen Doppelgänger:

Er küsste den Laternenpfahl
Und hielt ihn fest umschlungen
Und um ihn freute der Skandal
Ein Rudel Strassenjungen.

Und was auf dem Bilde „Künstlerpersonal" mit dem zwerghaften mâitre de plaisir an der Spitze unter dem Schutz der Kaiserbilder seine viel erprobten Reize vor der Zukunft der Nation ausstellt, sind das nicht die Mädchen bei Arno Holz „mit Simpelfransen vor der Stirne und schauderhaft dekolletiert"?



HANS BALUSCHEK, KUNSTPERSONAL

Dabei handelt es sich keineswegs etwa um bewusste Abhängigkeit. Nichts anderes darf in dieser Thatsache erblickt werden als ein Beweis mehr, dass die moderne bildende Kunst in Deutschland, wo immer man ihr nachgeht, auf den Spuren der Litteratur betroffen wird, soweit sie nicht an die selbständigere Tradition des Auslandes anknüpft.

Wenn aber auch Holz und Baluschek die gleichen Stoffe wählen, so behandeln sie ihre Vorwürfe doch durchaus verschieden, der Verschiedenheit ihrer Naturen gemäss. Holz spielt gern auf dem grossen pathetischen Register, lässt seinen Groll lodern, seinen Ekel speien, seine Verzweiflung toben. Er wird nicht so leicht eines Schlagwortes, einer Tirade sozialischer Färbung müde, er predigt, entrüstet sich, er leitartikelt ohne Scheu drauflos: er ist immer Tendenzdichter. Baluscheks Natur kennt solche Explosionen nicht. Die sozialistische Tendenz ist ihm fern. Er bewegt sich nicht in so starken Gegensätzen wie Holz, er steht seinen Stoffen kälter, herzloser, gleichgültiger gegenüber. Das Leben macht ihm im Grunde doch „ville Spass". Zwischen ihm und seinem Mitgefühl steht die Berliner Ironie.

Sie erwächst auch bei ihm aus einem Zwiespalt: aus einer Rührung, die sich ihrer selbst schämt. Hinter ihr verbirgt sich ein bewegtes Gemüt, eine Melancholie, eine Resignation, eine Enttäuschung. Sie streift immer an ein Gefühl von Unbehagen, weil ihr die verklärende Kraft des Humors fremd ist. Dafür fehlt ihr aber auch die mitleidslose Schärfe der Karikatur.

Baluschek ist vor allem Beobachter und Sammler von Typen. Seine Freude am physisch



HANS BALUSCHEK, IN DER MANSARDE

Verkümmerten, an allerhand Misswuchs erscheint wie das Interesse des Krankenkassenarztes. Mit der Genugthuung des höheren Kulturmenschen konstatiert er an seinen Proletariern die gleichen Leidenschaften, die in den gebildeten Kreisen herrschen. Er sammelt in dem geistreich betitelten „Berliner Bilderbuch



HANS BALUSCHEK, DER TELEGRAPH

zwischen O. u. W." allerhand Curiosa von der Peripherie der Grossstadt, die in dem Zeichen der polizeilichen Kontrolle stehen. Und es kitzelt ihn diese Situationsbilder aus dem Leben der am wenigsten staatserhaltenden Parteien in den deutschen Reichsfarben schwarz-weiss-rot auszuführen. In seinem Sammeleifer kopiert er wortgetreu, ohne an ihrer malerischen Unmöglichkeit im Bilde Anstoss zu nehmen, die Inschriften und Plakate, die Mietszettel mit dem Angebot von Schlafstellen, die Affichen an Neubauten, die Warnungstafeln, die Preiskarten von Getränken, die ihm in der Komik ihres Inhalts oder ihrer Orthographie als ein notwendiges Charakterisirungsmittel seiner Menschen erscheinen. Es hängt diesem Maler ein Zöpflein wissenschaftlicher Registrierlust hinten, er mag sich wenden, wie er will.

Einer solchen Lust verdanken auch zwei grössere Cyklen ihr Entstehen, von der Eisenbahn und von der Insel Sylt. Mit dem Auge des modernen Menschen hat Baluschek die zweckmässige Schönheit des grossartigen, reizvoll verwirrten Getriebes auf der Eisenbahn erfasst. Er führt uns unter die mächtige, vom Lichte der elektrischen Lampen mondhelle Ausfahrtshalle, wo die Lokomotive, im Dunst mit glühenden Stirnlichtern unheimlich aufragend, gespeist wird; er zeigt uns den lang gekoppelten Lastzug auf schmalem Bahndamm an verschneiten Laubengärten schwerfällig die Kurve entlangratternd, den blanken Schienenstrang mit geschlossener Barriere, das Wärterhaus mit der Sonnenblumenstaude und dem Gemüsegärtchen. Ausführlicher noch mit der Genauigkeit eines evolutionistischen Naturforschers giebt Baluschek in dem Cyklus „Sylt" die Entstehungsgeschichte vom öden, windverwehten Eiland bis zum beginnenden Modebad. Im Anfang war der Sand, den der Wind zu kleinen Hügeln anhäufte. Dann setzte der Kampf der Haide mit dem Sande ein. Und das Haidekraut siegte über den Sand. Das noch dürftige Gewächs nährt einen kümmerlichen Viehstand: ein Dorf entsteht, das der Telegraph mit der Aussenwelt verbindet. Nicht lange, so bietet sich ein



HANS BALUSCHEK, EISENBAHNZUG

primitives Logis an und findet einen anspruchslosen Abnehmer. Dieser erste Badegast zögert nicht mit einer faute de mieux angezettelten Liebelei die Aussicht auf ein gedeihliches mit allem Komfort ausgestattetes Modebad trostreich zu eröffnen.

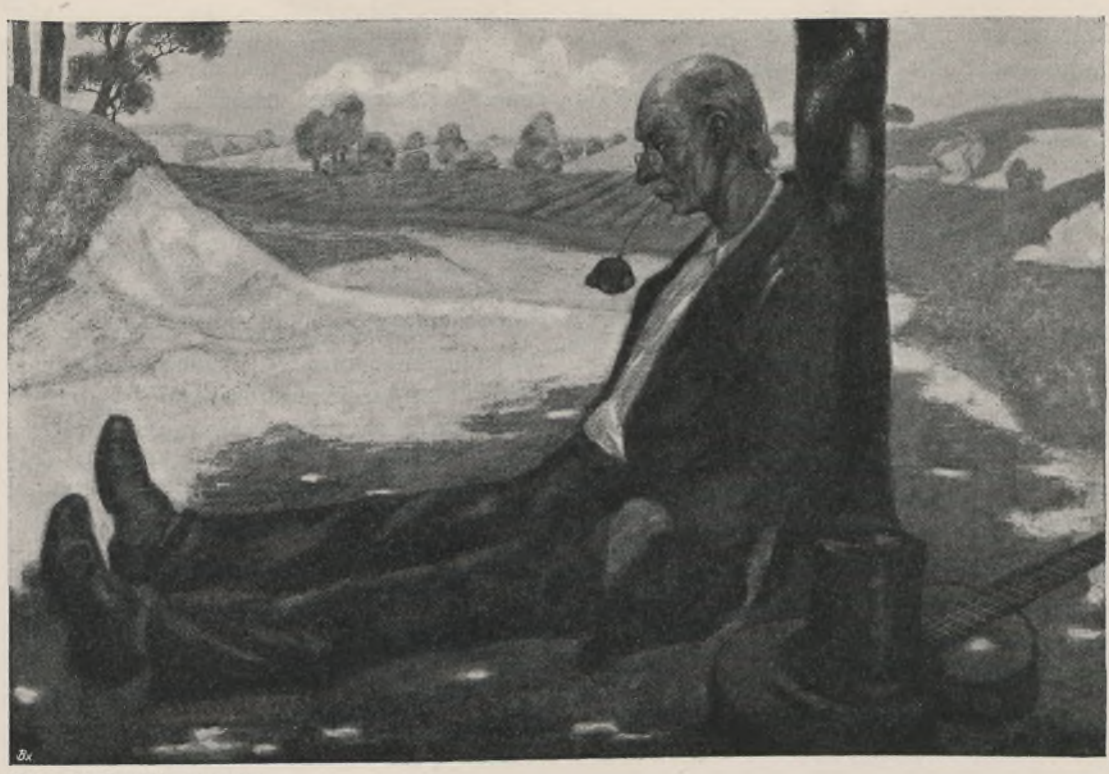
Die reporterhafte Sachlichkeit der Schilderung ist wesentlich modern, hervorgegangen aus der Schule des Naturalismus, wie ihn die Anhänger Emile Zola's verstanden. Aber das Temperament ist kühl, neigt zur Reflexion, zur Kritik vielmehr als zur Synthese.

Die Schwäche der Baluschekschen Arbeiten liegt auf technischem Gebiet. Selten allerdings, dass er sich, wie auf dem Bilde der langweilig Kopf an Kopf gereihten Fabrikmädchen, in der Abgrenzung der Bildform versieht; wohl aber misslingt ihm oft die Gestaltung des Raumes. Sein Gefühl für räumliche Verhältnisse ist unsicher. Er übersieht meist die raumbildende Kraft des Mittelgrundes. Seine Figuren kleben aufeinander oder zeigen im gleichen Raum unmögliche Grössenverhältnisse (z. B. auf dem Bilde „Montag Morgen"). Die modellierende Kraft seiner Lichter und Schatten ist bei der geringen Nüancierung der Halbtöne nicht eben gross und er muss mehr durch die Linie als durch die Farbe zu wirken suchen. Seine Zeichnung lässt sich an einer allgemeinen charakteristischen Eckigkeit genügen, über die hinaus seine Stoffe allerdings nur wenig Anforderungen noch stellen. Dies befähigt ihn vielmehr zum Illustrator als zum Maler. Nach seinen vorliegenden Leistungen zu urteilen, gelingen ihm die kleineren Formate stets besser, als die anspruchsvollen grandes machines, die zu füllen man ihn hie und da in Verlegenheit sieht.

Als Illustrator besitzt er alle Eigenschaften des künstlerischen Journalisten: den sicheren Ueberblick, die hellen offenen Augen für das Charakteristische und die flink zugreifende Hand. Seiner derben, den Gegenstand scharf fassenden Zeichnungen in dem kurzlebigen satirischen Blatt „das Narrenschiff" wird man sich gern erinnern. Und unter den ausgeführten Arbeiten scheinen mir jene den Vorzug zu verdienen, die er mit unternehmender Flottheit begonnen und rasch zu Ende gebracht hat. Für diese ihm selbst am meisten sympathische Arbeitsweise hat der Künstler in den Oelfarbstiften das ihm handgerechteste Material gefunden. Wenn auch diese bunten Zeichenstifte den sinnlichen Reiz der Farben und die abgestufte Feinheit der Töne schuldig bleiben, erlauben sie dafür ein bequemes, rasches, durch keine Perioden des Trocknens gehemmtes Arbeiten. Und wieder ist es der Zeichner, nicht der Maler, der sich in dieser Technik bekundet. Wie weit dabei die Schule auf der berliner Akademie nachwirkt — aus der kein einziger grosser Kolorist jemals hervorgegangen ist — vermag ich nicht zu sagen.

Fragt man nun nach dem Grunde der doch starken Wirkung, die diese vom Standpunkte künstlerischer Ansprüche oft fragwürdigen Arbeiten hervorgerufen haben, so kommen die Vorzüge des Künstlers zum Vorschein. Ihm ist das Glück zu Teil geworden, dass er von Natur aus, ohne schmerzliches Schwanken und quälenden Zweifel auf eine bestimmte Aufgabe sich gewiesen sah. Ihm ist die nachtwandlerische Sicherheit der Erkenntnis, wohin sein Talent drängt, eigen — ein Angebinde, das den ganz grossen Begabungen immer, den kleineren seltner für ihr Leben mitgegeben wird. So hat er es früh zu einer starken Eigenart bei ebenso starker künstlerischer Einseitigkeit gebracht. Aus allem, was er macht, spricht der Glaube an sich, eine Macht, die etwas Zwingendes hat. Ihr verdankt er, dass die unleidliche moderne künstlerische Pose ihm fremd blieb, sie macht ihn taub gegen den empörten Einspruch der Sittlichkeitsphilister.

Seine mitunterlaufenden Roheiten, seine manchmal beleidigende Gefühllosigkeit bestätigen doch nur die Gesundheit seines Empfindens. Er drängt sich nicht auf mit Uebertreibungen oder mit Geistreicheleien. Wenn er seine Kunst treibt, so ist er stets bei der Sache, nicht wie so viele bei dem künftigen Erfolg, stets seines Gottes voll, wenn auch dieser weder Apoll noch Dionysos ist. Was könnte er auch mit seiner Kunst bezwecken



HANS BALUSCHEK, MUSIKUS

als sich selbst zu genügen, wo doch der Erfolg sich auf ein paar zahlungsfähige, am ästhetischen Widerspruch sich erfreuende Liebhaber beschränkt.

Er malt nichts, was nicht einen Widerhall in seiner Seele erweckt hätte. Und die Melodie seiner Seele ist abgestimmt auf die Musik der kleinen Leute, auch auf die Disharmonien und die hässlichen Nebengeräusche. Er selbst nennt das: melancholisch dudeln mit Ironie. Und eine mitschwingende Seele wird man hinter seinen Stoffen immer finden. Ein einsam im Sande stehender Laternenpfahl, auf den die Sonne niederknallt, gab ihm die Anregung zu dem Bilde jenes Musikanten, der auf staubigem Feldweg im kümmerlichen Schatten einer Rotkiefer tiefsinnig gedankenlos am Stengel einer Mohnblume kaut und nichts weiter von der Welt will als den Schweiss der Mittagsstunde trocknen. Dies Bild, auf dem ihm in seltener Weise Farbe und Raum, Figur und Landschaft in eins geraten sind, ist vielleicht der echteste Ausdruck dessen, was er empfindet und was er kann.

Wer möchte bei der Jugend des Künstlers ein abschliessendes Urteil fällen, wer mit philisterhaftem Wohlwissen seinem Talente die Zukunftsperspektive öffnen! Noch hat er wenig von der Welt gesehen, und die erstbeste mannshohe Tannenschonung auf sandigem Boden unter einförmigem Himmel ergreift ihn immer wieder mit heimatlicher Gewalt, er mag kommen, woher er will. Dass er nicht die künstlerische Pose erstrebt, nicht das Bemerkt-werden-wollen um jeden Preis, auch um den der Ehrlichkeit vor sich selbst, dass er niemals sich künstlich zu seinen Stoffen erst überreden muss — das stellt ihn abseits zu den Wenigen, auf deren Schaffen wir Acht geben. Was er uns heute ist, das wird er, wenn sein Werk sich nicht spurlos zerstreut, wie für alle Mal bleiben: der Schilderer des Berlins, das über Nacht Grossstadt wurde, wie ein glücklicher Spekulant, dem aber Bildung und Kultur abgehen, um die neue Rolle mit

Anstand ohne Knauserei zu spielen. Dies Berlin macht eine Wandlung durch, langsam, ganz bedächtig, Schritt für Schritt, für Liebhaber vielleicht keine erfreuliche: zum grossartig Unsoliden einer wirklichen Weltstadt wie Paris und London. Immer undeutlicher wird in dem zunehmenden Gebraus die Musik der kleinen Leute, ähnlich dem durch beständiges pht pht unterbrochenen Spiel des Leierkastenkrüppels. Wie viel von dem, was Baluschek uns darstellt, ist in den wenigen Jahren bereits verschwunden oder in langsamem Aussterben begriffen. Wie lange noch, und die „Sechser-Rentiers" schnappen nicht mehr auf Rixdorfer Gebiet die von Berliner Fabrikqualm gut durchsäuerte Landluft, die Currende singt nicht mehr in langen Trauermänteln auf den engen Höfen, und die „Klein-Kameruner" ziehen nicht mehr in die Laubenkolonien zu ihrem Sonntagkaffee. Was wird uns Hans Baluschek sein, wenn der letzte Berliner alten Schlages die Tribüne besteigt und sich ironisch-wehmütig verabschiedet wie sein schon ausgestorbener Vorläufer, der Glasbrennersche Mitmensch: „Früher, wenn ick lustig sein wollte, hab' ick jedollt un jerast, habe mir mit meine juten Freunde jeprüjelt un manchen Spitz jekooft, der mir am andern Morjen sehr jebissen un in'n Kopp 'rum jebellt hat. Jetzt dhu ick det nich mehr. Ick weess nich worum, aber ick dhu' et nich mehr".

AUS DEM TAGEBUCHE

VON

EUGÈNE DELACROIX



VERSAILLES. Morgens gegen 10 oder 11 Uhr machte ich einen Spaziergang zu den Holzschlägen, die man neuerdings längs der Mauern der Besitzungen von Quantinet und Minoret angelegt hat. Köstlicher Morgen. Ich kam zur Eiche von Antain, die ich nicht erkannte, so klein schien sie mir. Ich konnte neue Beobachtungen über die Wirkung unvollendeter Werke, Skizzen, Untermalungen u. s. w. machen, entsprechend denen, die ich früher aufgeschrieben habe. Ich finde, dass das Missverhältnis in der Proportion eine ähnliche Wirkung thut. Die vollendeten Künstler setzen gerade wegen ihrer Vollendung weniger in Erstaunen. Sie haben keine Ungleichheiten, die einen fühlen lassen, wie vollkommen und proportioniert das Ganze ist. Als ich mich dann diesem prächtigen Baume näherte, und unter seinen riesigen Aesten stehend, nur einzelne Partien ohne ihre Beziehung zum Ganzen erblickte, da wurde ich von dieser Grösse frappiert. Das veranlasste mich zu dem Schluss, dass Michelangelo einen Teil der Wirkung, die seine Statuen hervorbringen, gewissen Missverhältnissen oder unvollendeten Teilen verdankt, die den Eindruck der vollendeten Teile verstärken.

✣

Man kann nicht leugnen, dass bei Rafael die Eleganz oft die Natürlichkeit beeinträchtigt, und dass diese Eleganz oft in Manier ausartet. Ich weiss wohl, dass stets eine grosse Anmut, ein gewisses Etwas vorhanden ist. (Es ist wie bei Rossini: Ausdruck, aber vor allem Eleganz.) Wenn man hundertundzwanzig Jahre lebte, würde man Tizian allem andern vorziehen. Er ist nicht der Mann der jungen Leute. Er ist der wenigst manirierte und infolgedessen der manigfaltigste der Maler. Die manirierten Talente haben nur eine Art, nur eine Gewohnheit; sie folgen viel mehr dem Antrieb der Hand, als dass es sie leiten. Das wenigst manirierte Talent muss das mannig-

faltigste sein, es gehorcht in jedem Augenblicke einer wahren Empfindung, es muss diese Empfindung wiedergeben. Ihn beschäftigt nie ein leeres Prahlen mit seiner Geschicklichkeit; er verachtet im Gegenteil alles, was ihn nicht zu einem lebendigeren Ausdruck seiner Gedanken führt. Er ist derjenige, der seine Ausführung am meisten verbirgt oder am wenigsten darauf zu achten scheint.

❊

Ich weiss wohl, dass die Eigenschaft eines Koloristen eher eine schlechte Empfehlung bei den modernen Schulen ist, die nur die Beobachtung der Zeichnung für einen Vorzug halten und dem den ganzen Rest opfern. Es scheint, dass der Kolorist sich nur mit den niedrigen und gewissermassen irdischen Gebieten der Malerei beschäftigt, dass eine schöne Zeichnung schöner ist, wenn sie von einer garstigen Farbe bekleidet ist, und dass die Farbe nur gut ist, um die Aufmerksamkeit zu zerstreuen, die sich auf erhabene Vorzüge richten soll. Man könnte das die abstrakte Seite der Malerei nennen, der Kontur ist dann das wesentliche Objekt: auf diese Weise geraten, unabhängig von der Farbe, andere Notwendigkeiten der Malerei, wie Ausdruck, richtige Verteilung der Wirkung und sogar die Komposition in die zweite Reihe.

❊

Die Freskomalerei ist eine Art Zeichnung, die geeigneter ist, sich den grossen Linien der Architektur in Dekorationen anzuschliessen, als die Feinheiten und das Kostbare der Gegenstände auszudrücken. Tizian, bei dem die Wiedergabe trotz der breiten Auffassung der Einzelheiten so wunderbar ist, hat das Fresko wenig kultiviert. Sogar Paul Veronese, der durch eine noch grössere Breite und durch die Motive, die er darzustellen liebte, hierfür geeigneter erscheint, hat nur eine kleine Anzahl Fresken gemacht.*) Man muss auch sagen, dass zur Zeit, als die Freskomalerei florierte, nämlich in den ersten Zeiten der Renaissance, die Malerei noch nicht alle die Mittel beherrschte, über die sie jetzt verfügt. Seitdem die Oelmalerei uns das Geheimnis ihrer Wunder von Illusion in der Farbe und der Wirkung gegeben hat, ist die Freskomalerei wenig kultiviert und fast ganz vernachlässigt worden.

Ich bestreite nicht, dass zur selben Zeit der grosse Stil, der epische Stil, wenn man sich so ausdrücken darf, verdrängt wurde; aber die Genies, wie Michelangelo und Rafael sind selten.

Diese Freskotechnik, die sie verherrlicht hatten und die sie bei den erhabensten Schöpfungen angewendet hatten, musste in weniger kühnen Händen zu Grunde gehen. Das Genie übrigens weiss die verschiedensten Mittel mit gleichem Erfolge anzuwenden. Die Oelmalerei unter dem Pinsel von Rubens kommt an Feuer und Breite der Grossartigkeit den berühmtesten Fresken gleich, obgleich durch andere Mittel, und um bei der Venetianischen Schule zu bleiben, deren Leuchte Tizian ist, die grossen Gemälde dieses wundervollen Meisters, die von Veronese und sogar von Tintoretto, sind Beispiele, dass man in der Oelmalerei denselben Schwung und dieselbe Gewalt erreichen kann, wie in der Freskomalerei. Die Vervollkommnung der materiellen Mittel lässt vielleicht nach der Seite der Einfachheit und des Ausdrucks etwas verloren gehen, eröffnet aber neue Quellen von reicheren und mannigfaltigeren Wirkungen u. s. w.

Das sind eben Veränderungen, die die Zeit und die neuen Erfindungen notwendigerweise mit sich bringen. Es ist kindisch, gegen den Strom der Zeiten schwimmen zu wollen und hinzugehen, um die primitiven Meister zu studieren.

Man scheint zu glauben, dass die Dürftigkeit des Mittels identisch ist mit der Knappheit des Meisters u. s. w.

Die Freskomalerei ist in unserem Klima den grössten Schäden ausgesetzt. Sogar im Süden ist sie sehr schwer zu erhalten. Sie verblasst, löst sich von der Mauer ab.

Die meisten Schriften über Kunst sind von Leuten verfasst, die keine Künstler sind: daher

*) Delacroix war niemals in Italien.

alle die falschen Begriffe und Urteile, die aufs Geratewohl und mit Voreingenommenheit gefällt sind. Ich glaube fest, dass jeder Mensch, der eine anständige Erziehung genossen hat, geziemend über ein Buch sprechen kann, aber durchaus nicht über ein Werk der Malerei oder der Plastik.

✲

Auszug aus einem philosophischen Wörterbuch der schönen Künste.

Freskomalerei. Man rechnet den Meistern, die in der Freskomalerei Hervorragendes geleistet haben, die Kühnheit, mit der sie alles auf den ersten Wurf ausführten, zu hohem Ruhme an; aber fast alle Fresken sind mit Wasserfarbe retouchiert.

Grazie, Contur. Muss, dem allgemeinen Brauch entgegen, zuletzt kommen. Nur ein sehr geübter Mann kann ihn richtig machen.

Pinsel. Gewandter Pinsel. Reynolds sagte, dass der Maler mit dem Pinsel zeichnen müsse.

Schatten. Es giebt eigentlich gar keine Schatten; es giebt nur Reflexe. Wichtigkeit der Begrenzung der Schatten. Sie sind immer zu stark. Je jünger die Person ist, desto leichter sind die Schatten.

Technik. Kann man einem nur mit der Palette in der Hand zeigen. Wie wenig Aufklärung findet man darüber in den Büchern.

Pflege des schlechten Technischen in den schlechten Schulen. Bedeutung der wahren Technik für die Vollendung der Werke. Bei den grössten Meistern ist sie am vollendetsten; Rubens, Tizian, Veronese, die Holländer; ihre besondere Sorgfalt; geriebene Farben, Grundierungen, Trocknenlassen der verschiedenen Schichten. Diese Tradition ist den Modernen vollständig verloren gegangen.

Schlechte Erzeugnisse, nachlässige Grundierungen, schlechte Leinewand, Pinsel, abscheuliche Oele.

David hat diese Nachlässigkeit eingeführt, indem er that, als ob er die materiellen Mittel verachte.

Der Firnis sollte eine Art Kürass für das Bild sein und zugleich ein Mittel, es herauszuholen.

Boucher und Vanloo. Ihre Schule; die Manier und Mangel jedes Studiums und jeder Natürlichkeit. Bemerkenswertes technisches Verfahren. Reste der Tradition.

Watteau. Sehr verachtet unter David und später wieder zu Ehren gekommen. Wundervolle Ausführung. Seine Phantasie hält nicht Stand gegen die der Vlamen. Gegen Ostade, van de Velde u. s. w. ist er nur noch theatralisch. Er versteht es, ein Bild in der Farbe zusammenzuhalten.

Licht, höchstes Licht, oder Glanzlicht. Warum findet sich der wahre Ton des Gegenstandes immer neben dem Glanzlicht? Weil dieses nur auf den Partien entsteht, die voll vom Lichte getroffen werden, und die nicht vom Lichte abgehen. In einem gerundeten Teil ist es anders: Da geht alles vom Licht ab.

Reflexe. Jeder Reflex spielt ins Grüne. Jede Schattengrenze ins Violette.

Distanz. Um die Gegenstände zurückzubringen, macht man sie gewöhnlich grauer. Der Farbenauftrag macht es. Auch platte Töne.

Pferd, Tiere. Man darf nicht die Art der Naturforscher, zu zeichnen, in die Kunst einführen, besonders nicht in die grosse Malerei und in die grosse Plastik. Gericault zu gelehrt; Rubens und Gros besser; Barye kleinlich in seinen Löwen. Die Antike ist hier wie im übrigen das Vorbild.

✲

Die Schärfe des Auges, die Sicherheit der Hand, die Kunst, ein Bild von der Untermalung bis zur letzten Vollendung zu führen, und so viele andre Dinge, alle von der grössten Wichtigkeit, verlangen, dass man ihnen jeden Augenblick widme. Es giebt wenig Künstler, und ich spreche von denen, die diesen Namen wirklich verdienen, die nicht in der Mitte oder am Ende ihrer Laufbahn bemerken, dass ihnen die Zeit fehlt, das, was sie nicht wissen, oder was man ihnen falsch oder unvollständig beigebracht hatte, zu erlernen.



GIORGIONE, SCHLAFENDE VENUS (DRESDENER GALERIE)

DIE SEELE GIORGIONES

VON

EMIL HANNOVER

„Sad with the whole of pleasure"
(Dante Gabriel Rossetti, Sonett auf Giorgiones „Concert" im Louvre).

Es giebt in der ganzen Kunstgeschichte wohl kaum eine mysteriösere Gestalt als die Giorgiones. Seine Geburt, sein Leben, seine Kunst, sein Tod — alles ist gleich geheimnisvoll.

Er wurde 1478 in Castelfranco in der Nähe von Treviso ausserehelich geboren. Gleich Lionardo hatte er ein Bauernmädchen zur Mutter, und sein Vater, Jacopo Barbarelli, der einer alten adligen Familie angehörte, bekannte sich nicht eher zu ihm, als bis Giorgione — d. h. der grosse Georg — als ein berühmter Mann gestorben war. Jacopo Barbarelli hätte mit der Anerkennung seines Sohnes nicht so lange zu warten brauchen, denn schon in früher Jugend machte dieser seinem adligen Namen Ehre. Von seiner gemischten Abkunft kam in dem jungen Giorgione nur das Vornehme zum Ausdruck. Er war gross und schön, anmutig und einnehmend von Wesen, Freund aller Frauen, nicht zum wenigsten, weil er bis zur Vollkommenheit singen und dazu auf seiner Laute spielen konnte. Er war frühzeitig in Venedig untergebracht worden und hatte im Umgang mit der vornehmen venetianischen Gesellschaft das Leben in einigen der schönsten äusseren Formen kennen gelernt, die die Kultur jemals und irgendwo erzeugt hat.

Die Renaissancekultur in Venedig war eine andere als die in Florenz und Rom. Hier war die künstlerische Kultur im Lichte der Wissenschaften — der Archäologie, der Geschichte, der Anatomie — gereift; in Venedig wurde sie mehr passiv ein unmittelbares Produkt des Lebens selbst, das man hier zu einem Kunst-

werk geformt hatte. Die Stadt selbst war ja ein Kunstwerk und das Leben auf ihrem Hintergrunde ein ununterbrochenes Fest für das Auge. Dem vorherrschend Orientalischen in dem Aeusseren dieser Stadt entsprach bei ihren Bewohnern, namentlich nachdem ihre merkantile Macht gebrochen war, ein orientalischer Hang zum Müssiggang, ein Hang, die Gedanken ruhen und die Phantasie schweben zu lassen — am liebsten auf den Tönen der Musik, die hier mit dem Genusse des Lebens unlöslich verbunden war. *E vera cosa*, sagt Sansovino von Venedig, *che la musica ha la sua properia sede in questa città*.

Es sind uns zahlreiche Bilder aus dem Leben Venedigs im Zeitalter der Renaissance erhalten geblieben. Dächte man sie sich alle wiedergegeben und in einem Buche vereinigt, so würde uns ein Durchblättern dieses Buches und namentlich ein Verweilen bei Gentile Bellinis und Carpaccios Schilderungen eine volle Vorstellung davon geben, wie sich das Leben in Venedig zur Zeit des Uebergangs vom 15. zum 16. Jahrhundert nach aussen hin entfaltete. Trotz der objektiv referierenden Wiedergabe in diesen Bildern verraten die Künstler natürlich — da die Objektivität ja stets etwas von einer Fiktion in der Kunst ist — durch ihre Auffassung des Geschilderten auch etwas von ihrer Persönlichkeit. Aber Giorgione ist der Erste, der die Motive seiner Kunst sowohl von der Kirchlichkeit wie von der Wirklichkeit befreit und sie von innen nach aussen geformt hat, als ausschliesslichen Ausdruck des eigenen Ichs.

Als er geboren wurde, existierte noch keine venetianische Malkunst in der ausgeprägt koloristischen Bedeutung des Wortes. Giovanni Bellini, sein Lehrer, brachte sein rastloses Leben mit dem Versuch zu, den primitiven noch halbwegs byzantinischen Stil der Murano-Schule mit dem antikisierenden Stil der Paduaner Schule (Squarciones und Mantegnas) und dem mehr realistisch-malerischen Stil, den Antonello da Messina aus den Niederlanden mitgebracht oder vielleicht nur von den niederländischen Bildern in Italien gelernt hatte, zu assimilieren. Bellini war freilich eine zu tiefe Persönlichkeit, als dass seine Kunst nur eklektisch werden konnte; er verwandte eine ungeheure persönliche Arbeit auf sie, und jedes seiner Bilder erhielt das Gepräge des *bontà e diligenza*, seiner besten menschlichen Eigenschaften. Doch er kam keineswegs — auch nicht nachdem Giorgione ihn in seinem hohen Alter gelehrt hatte, was die Malkunst eigentlich sei — soweit, sich auszumalen, sich den Farben ganz zu überlassen und sie als Stimmungsausdruck für sein Temperament zu gebrauchen.

In ein paar kleinen Bildern in den Uffizien „Moses' Fund" und „die Feuerprobe" (pag. 349) zeigt sich der junge Giorgione noch als so stark unter Giovanni Bellinis Einfluss stehend, dass der spätere Giorgione wohl eigentlich nur an den eigentümlichen Silhouettenwirkungen der Bäume in den landschaftlichen Hintergründen kenntlich ist. Aber schon in einer etwas späteren Jugendarbeit, der schönen Altartafel in Castelfranco, Maria mit dem Kinde auf einem Throne sitzend, der von S. Liberale und S. Francesco behütet wird, liegt über der noch ganz Bellinischen Komposition ein Farbenschein von einer ganz anderen Persönlichkeit, von einer, die man ausschliesslich aus Giorgiones späteren Bildern kennt, ausgebreitet.

Vasari erzählt, Giorgione hätte einmal einige Arbeiten Lionardos gesehen und sich sein ganzes übriges Leben hindurch von ihnen beeinflussen lassen. Man hat die Möglichkeit bestritten, dass irgend eine Arbeit Lionardos Giorgione vor Augen gekommen sein kann. Aber diese Möglichkeit ist beinahe eine Wahrscheinlichkeit, denn es steht fest, dass Lionardo die ersten Monate des Jahres 1500 in Venedig zubrachte, und der Abstand zwischen dieser Stadt und Milano ist ja ausserdem nicht so gross, dass Giorgione nicht möglicherweise die kleine Reise dorthin gemacht haben könnte, wo er bis 1499 Lionardo persönlich angetroffen und wo er nach dieser Zeit nicht nur sein berühmtes Fresko in Sa. Maria della Grazie, sondern auch mehrere seiner Porträts gesehen haben kann. Sicher ist es, dass zuweilen bei Giorgione ein Sfumato in der Be-

handlung sein kann, das wohl an Lionardo gemahnen mag, und ebenso scheint auch dessen Porträtauffassung nicht ohne Einfluss auf Giorgione gewesen zu sein. Doch während die Farbe bei Lionardo nicht allein nicht die Hauptsache, sondern sogar kaum noch eine Sache für sich ist, indem sie im wesentlichen nur dazu dient, das Verhältnis zwischen Licht und Schatten und das Clair-Obscur dazwischen zu veranschaulichen, ist sie bei Giorgione der unmittelbare Ausdruck, den er für die Bewegungen in seinem eigenen Innern besitzt. Während die vorhergehenden Künstler — Giovanni Bellini jedenfalls noch in seinen frühen Bildern — mühsam die Farbe in die Zeichnung einfassten, während für sie der Strich die Saite war, die das Echo der Wonne oder Klage ihrer Herzen abgab, war Giorgione der Erste von allen, der in der Farbe das vollkommenere Instrument fand, das mit weit weniger, jedenfalls weit weniger augenfälliger Mühe sich tiefe und ausdrucksvolle Stimmungstöne ablocken liess. Wir wissen von Vasari, dass sich dieses sein unmittelbares Verhältnis zur Farbe sogar rein technisch an den Tag legte. Vasari berichtet (in seiner Biographie Tizians), wie es Giorgiones Gewohnheit war, seine Bilder direkt auf die Leinwand zu malen, ohne vorhergehende Studie oder Zeichnung. Der alte Künstler und Kunstgelehrte verketzert diese Methode, die er sogar einen Deckmantel für Giorgiones, Palmas und Pardenones Mangel an zeichnerischer Begabung nennt. Er, der selbst in einer strengen und rationellen Zeichenschule erzogen worden war, hat kein Verständnis dafür, dass etwas von der Resonanz des Klanges aus dem eigenen Stimmungsleben des Künstlers, wie sie die Farbe in Giorgiones Bildern besitzt, verloren gegangen sein würde, wären sie nach Studien statt direkt mit dem Pinsel auf die Leinwand gemalt worden.



GIORGIONE, MÄNNLICHES PORTRÄT (BERLINER MUSEUM)

Mehrere dieser Bilder wirken auf das Gemüt wie Lieder ohne Worte und haben keinen deutlicheren Sinn, als

den, der aus der Tonart und dem Rhythmus solcher Lieder hervorgehen kann. Aber gerade das Musikalische, das nicht handgreiflich Stimmungsmässige, das für den Verstand Unverständliche und nur vom Gefühl Fassliche macht — im Verein mit der Entdeckung von der Fähigkeit der Farbe, dies auszudrücken — das Neue und das Bahnbrechende in Giorgiones Kunst aus. Es heisst, die Dinge allzu elementar und nicht einmal richtig anfassen, wenn man, wie es gewöhnlich der Fall ist, sagt, Giorgione habe die Genremalerei erfunden. Seine Erfindung ist eine grössere und unendlich weiterreichende. Er hat die rein lyrische Malkunst erfunden, die Malkunst, in der es keine Handlung, kein Drama, keine Allegorie, keine Philosophie, sondern ausschliesslich freie Phantasie und freie Schwärmerei giebt.

Seine Schwärmerei galt nächst der Musik schönen Menschen, und Venedigs Reichtum an solchen machte es ihm möglich, ohne Schmerz für seinen Schönheitssinn Porträtmaler zu werden. Von der grossen Reihe von Porträts — darunter ein Bild von Catarina Cornaro, die Giorgione nach Vasari gemalt haben soll —, sind leider nur wenige übrig; aber selbst wenn keine anderen existierten als das herrliche, wenn auch etwas frauenhafte Männerporträt in Berlin (pag. 343), die junge Frau in der Borghese-Sammlung in Rom sowie der Malteserritter in den Uffizien, so würden uns diese allein begreiflich machen, was Giorgione auch als Porträtmaler für die Entwickelung der venetianischen Malkunst bedeutet. Das Neue in diesen Bildern, die um das Jahr 1500 gemalt sind, ist das Clair-Obscur sowohl im malerischen wie im geistigen Sinne, in dem sie gehalten sind, und dessen vollkommenen Gegensatz die nüchternen, scharfgezeichneten und linienmässigen Profilporträts des 15. Jahrhunderts bilden, in denen der Charakter ein so festes und geschnittenes Gepräge hat, wie es die aus derselben Zeit stammenden Porträtmedaillen zeigen. In Giorgiones Porträt entspricht die Anwendung des dunklen, malerischen Clair-Obscur einer dunklen Durchsichtigkeit in der Charakteristik. Was man unter dieser ahnt, ist, was Vasari il fuoco Giorgionesco nennt, des Künstlers Temperament, dessen Glut die Züge der Dargestellten gerade so viel umschmilzt, dass sie ohne eigentliche Einbusse an ihrer Porträtähnlichkeit, das Gepräge erhalten, mindestens ebensosehr in Giorgiones Phantasiewelt als in der schönen Stadt Venedig zu Hause zu sein.

Aber wieviel lyrische Schwärmerei auch in diesen Porträts enthalten ist, so steckten hier doch die Anforderungen der Porträtähnlichkeit dem Einsatz an Persönlichkeit seitens des Künstlers natürliche Grenzen. Wie sehr diese auch in den Porträts hervortritt, so tritt sie doch viel mehr in einem Bilde wie „Der Schafhirt" in Hampton Court (pag. 345), hervor, ja es giebt wohl eigentlich unter Giorgiones Bildern keines, in dem sein Geist in einer so einfachen und klaren Offenbarung zu Tage tritt wie hier. Wie voll und rund es auch in der Form, wie lebhaft warm es auch in der Farbe ist, ist es doch von Wesen so geistig, dass es den Gedanken an ein entsprechendes äusseres Vorbild in der Wirklichkeit ganz ausschliesst. Sein Titel, den es einzig der Hirtenflöte verdankt, ist selbstverständlich ganz willkürlich. Es ist in diesem Bilde ebensowenig wie in dem „Konzert" im Louvre etwas von dem Pastoralen im gewöhnlichen Sinne des Wortes, das man bei Giorgione zu finden behauptet hat, und zu dem man — mit allzu gutem Willen — sogar in der gleichzeitigen italienischen Hirtendichtung (Sannazaros „Arcadia" 1502) etwas Analoges gefunden haben will. „Der Schafhirt" ist nur ein Stimmungsgemälde, mit menschlichen statt mit landschaftlichen Formen und Farben hervorgebracht, und die wehmütige Stimmung, die auf dem seelenvoll schönen Antlitz dieser Gestalt zu lesen ist, bildet die Grundstimmung in Giorgiones gesamter Kunst.

Sad with the whole of pleasure,

so hat Rossetti in einem Sonett zur Verherrlichung von Giorgiones „Konzert" im Louvre den Inhalt dieses Bildes (pag. 346) resumiert, dessen Stimmung wehmütig ist trotz der schönen Frauen, der guten Musik und des herrlichen Abends in der Natur. Die Situation,



GIORGIONE, DER SCHAFHIRT (GALERIE ZU HAMPTON COURT)

so wie sie Giorgione geschildert hat, ist nicht im geringsten pikant. Die eine der beiden fast nackten Frauen wendet sich zur Seite, um aus einem Brunnen eine Kanne mit Wasser zu füllen; die andere sitzt bei den beiden Männern, aber keiner von diesen beachtet sie. Der Abend zieht stille mit grossen Wolken am Himmel herauf; die glühende Sonne ist schon über dem Hintergrunde erloschen, wo sich die blauen Nebel sammeln. Die Natur schickt sich an, zur Ruhe zu gehen. Und die Melancholie dieser Stimmung ergreift die Menschen; ihr Lied und Spiel erstirbt, und die Männer vergessen, dass sie Männer und dass die Frauen ihnen unmittelbar nahe sind.

Es giebt noch manche, die der Meinung sind, Tizian habe dieses Bild gemalt. Auch Giorgiones schlafende Venus in Dresden (pag. 341) hat ja bis vor ganz kurzer Zeit für eine Arbeit des grossen Meisters von Cadore



GIORGIONE, LÄNDLICHES KONZERT (LOUVRE)

gegolten. Und doch sind Giorgione und sein weit berühmterer Nachfolger nie verschiedener von einander als gerade in ihren Darstellungen des nackten Frauenkörpers. Allerdings scheint die Venus der Dresdener Galerie mit dem Bilde identisch zu sein, das „der anonyme Reisende aus dem 16. Jahrhundert“ (Ed. Th. Frimmel, Wien 1896, p. 88) in Hieronimo Marcellos Hause in Venedig sah und von dem er berichtet, dass es Tizian nach Giorgiones Tode vollendet hatte. Doch der Anonymus sagt ausdrücklich, dass es nur die Landschaft und ein — später übermalter — Cupido waren, die Tizian ausgeführt hatte, und indirekt bezeugt er so, dass die Venusgestalt selbst ganz und gar als Giorgiones Werk zu betrachten ist. Es scheint unbegreiflich, dass man jemals daran zweifeln konnte. Man vergleiche sie mit jeder beliebigen nackten Frauengestalt Tizians, der „Irdischen Liebe“ auf dem berühmten Bilde in der Borghesegalerie, „Danaë“ in Neapel oder Wien, „Venus von Urbino“ in den Uffizien, die fast eine Nachahmung von ihr ist, und der in der Stellung ganz analogen Antiope auf dem Bilde von Jupiter und Antiope im Louvre: der Geist in ihnen allen ist ein anderer als der Geist Giorgiones. Liegt auch in der Linie, mit der der Umriss der schlafenden Venus gezogen ist, ein gesunder und männlicher Sensualismus, so ist dieser doch nicht mit der hohen Welle von Sinnlichkeit zu vergleichen, welche die Umrisse von Tizians Frauengestalten umspült. Ueberspült diese Welle auch niemals — wie recht häufig bei Rubens — alle Ufer der Schönheit, so

kommt sie ihnen doch zuweilen bedrohlich nahe.

Giorgiones goldenglühende Venus reflektiert ein Temperament, dessen Feuer weniger profan ist als das Tizians. Wohl ist das Feuer in Giorgiones Temperament ein gutes heidnisches Opferfeuer — aber von einem gut heidnischen Altar ist ja auch Venus von Milo zu uns gekommen in ihrer ganzen heiligen Keuschheit. Es ist in Giorgiones Venus dieselbe von der Liebeslust ungestörte Schönheitslust wie in der milesischen Venus. Sie ist in der Form nicht weniger rein und edel als jene. Aber weit davon entfernt, von einem so lichten und klaren und glücklichen Geiste ausgegangen zu sein wie die griechische Venus, ist Giorgiones Venus aus der Stimmung der Wehmut geboren, trotz all' der Freude, die ihrem Meister eigen war. Allerdings ist seine Kunst durchflammt von seiner brennenden Schönheitslust, allerdings ist es deren Temperatur, in welcher seine Gestalten so reich gereift sind und die Süssigkeit in ihrer warmen Farbe und die Fülle in ihrer köstlichen Form erhalten haben. Doch wie milde es auch ist, das Temperamentsklima, aus dem diese Kunst gekommen, so ist es doch keineswegs ein lichtes. Wie der Himmel in Giorgiones Landschaften stets seine Wolken hat, so liegen auch stets Wolken auf den Stirnen seiner Gestalten, und ertönt Musik aus seinen Bildern, so ist es stets eine Musik in Moll, die man zu hören glaubt.

Die Gleichnisse aus der Tonwelt schleichen



GIORGIONE, DIE DREI LANDMESSER, (WIEN HOFMUSEEN)

sich einem ungebeten unter die Feder, wenn man versucht, über diese Kunst zu schreiben. Was anders sollte man wohl von dem „Konzert" im Pitti sagen können, als dass auch dieses ein in Moll abgestimmtes Stück ist? Aber es sind nicht bloss die paar Bilder von Giorgione, in denen die Darstellung von Musikinstrumenten oder von Musizierenden uns an seine Pflege dieser Kunst gemahnt, die zu solchen Gleichnissen verlocken. Seine Bilder haben alle etwas an sich, das auf das Gemüt wie Musik wirkt. Oder richtiger: sie enthalten die Mystik, deren Erzeugung sonst speziell der Musik vorbehalten ist. Diese Mystik ist es, die es schwer oder unmöglich macht, passende Titel zu seinen Bildern zu finden. Besser als in Worten könnten sie gewiss in Noten ausgedrückt werden.

Kürzlich hat allerdings ein gelehrter deutscher Kunsthistoriker herausgefunden,* dass Giorgione seine Motive zu ein paar Kompositionen, für die sich ganz besonders schwer Namen finden liessen, „Die drei Landmesser" auch genannt „Die drei Astronomen" in Wien (pag. 347), „Rafaels Traum", nur von Marc Antons Stich bekannt, sowie „Giorgiones Familie", auch genannt „Das Gewitter" im Palazzo Giovanelli in Venedig (pag. 350), von römischen Heldengedichten geholt hat. Er giebt scheinbar gute Gründe dafür, dass das erste dieser Bilder König Evander darstellt, der, begleitet von seinem Sohne, Aeneas Rom zeigt; er giebt weit weniger gute Gründe dafür, dass das zweite Bild einem Kommentar des Servius zum Virgil entstammt, und er scheint vollständig irregeleitet von seinem Drange, Giorgione zu einem ebenso gelehrten Menschen zu machen, wie er selbst ist, wenn er im dritten Bilde eine Illustration zu Statius' Erzählung von König Adrastus und der Königin Hypsipyle finden will. Aber wenn dem so wäre, wenn Giorgione wirklich — trotz allem, was wir über die Ungelehrtheit der Venetianer im Gegensatz zu den florentinischen und römischen Künstlern zu wissen glauben — die Motive zu diesen Bildern von so gelehrten Stätten holte, so zeugt der Umstand, dass ihr Inhalt vier Jahrhunderte hindurch unverständlich war, ja nur um so mehr von seinem Mangel an Fähigkeit zu einer sachlichen Erzählung in seiner Kunst. Schon in demselben Jahrhundert, in dem Giorgione wirkte, war man ausser stande zu begreifen, was er mit mehreren seiner Arbeiten gemeint hatte. Der eben erwähnte anonyme Reisende aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts konnte aus dem Bilde, das jetzt Evander und Aeneas benannt wird, nichts anderes oder mehr herausbekommen als „Drei Philosophen", und dem Bilde im Palazzo Giovanelli gab er nur den Titel „Die Zigeunerin und der Soldat". Vasari gesteht ehrlich und ein wenig ärgerlich, dass es ihm ganz unbegreiflich sei, was Giorgione mit den jetzt leider verschwundenen Fresken gemeint habe, die er in den Jahren 1506—1508 auf dem Fondaco de Tedeschi an der Rialtobrücke gemalt hatte, und er fügt hinzu, dass er vergeblich gesucht habe, jemand zu finden, der ihm diese „rein willkürlichen Phantasiefiguren" erklären könnte.

Rein willkürliche Phantasiefiguren: gerade als solche müssen Giorgiones Gestalten — abgesehen von den Porträts — aufgefasst werden. Aber mit diesen Worten allein bestimmt man doch nicht den Geist in seiner Kunst. Was diesem Geiste eigentümlich ist, und was ihn — trotz allem, was Giorgiones Schule und Richtung heisst — einsam und fremd in seiner Zeit und fast modern macht, ist sein Zittern mitten zwischen Lebensfreude und dem Gefühl, für das man erst in unserem Jahrhundert den Ausdruck Weltschmerz gefunden hat. Es ist ein Gefühl, das zumeist der Jugend angehört und nicht zum wenigsten der Jugend, die frühzeitig ihren Lebensdurst löschen wollte. Wir wissen von Vasari, dass die Askese nicht Giorgiones Sache war; wir wissen, dass er zu Venedigs jeunesse dorée gehörte; wir wissen auch, dass sein Leben mit seiner Jugend zu Ende war.

❀

* Franz Wickhoff, Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten. (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen, Bd. XVI, Berlin 1896, p. 34 ff.).

Er starb 1511, erst 33 Jahre alt. Vasari erzählt, dass seine Geliebte ihn mit der Pest ansteckte und dass die Pest die Ursache seines Todes wurde. Aber Ridolfi will wissen, dass sie ihm mit einem seiner Schüler untreu gewesen und dass er aus Gram darüber unterging. Will man der neuen deutschen Erklärung von Giorgiones Bild im Palazzo Giovanelli nicht recht trauen, so liegt auf Grund dessen die Annahme nahe, dass Ridolfi besser als Vasari über die Ursache von Giorgiones Tod unterrichtet gewesen ist. Von altersher hat man dieses Bild bald „Gewitter", bald „Giorgiones Familie" genannt. Schiebt man ein „über" zwischen beide Titel ein und zieht sie zusammen, so erhält man vielleicht einen Titel, der das Rätsel der Bilder auf natürliche Weise löst. In der Mitte der Komposition befindet sich ein Wasser, das ihn von ihr trennt. Er scheint quer über das Wasser hinweg zu ihr zu sprechen, indem er sich zum Gehen anschickt, aber ihre Gedanken scheinen bei einem andren Gegenstand zu verweilen. Neben jedem stehen ein paar gebrochene Säulen, die scheinbar eine Bedeutung haben müssten, und über



GIORGIONE, DIE FEUERPROBE (FLORENZ, UFFIZIEN)

dem Ganzen schwebt ein Gewitter mit einem knisternden Blitz, der scheinbar eine Erklärung enthalten müsste.

Aber wozu eigentlich eine solche suchen? Weder dieses noch ein anderes von Giorgiones Bildern kann uns durch Erläuterungen ihrer Vorwürfe lieber werden, als sie es schon von vornherein sind. Wir lieben sie um ihrer schönen Form und Farbe, um ihrer hohen künstlerischen Kultur willen. Aber hauptsächlich lieben wir sie um ihrer Grundstimmung, ihres Geistes willen, der — gleich dem Geiste unserer Zeit — voller Schönheit ist und doch — wie auch er — sad with the whole of pleasure.



GIORGIONE, DIE FAMILIE DES KÜNSTLERS
GENANNT: DAS GEWITTER (VENEDIG, PALAZZO GIOVANELLI)

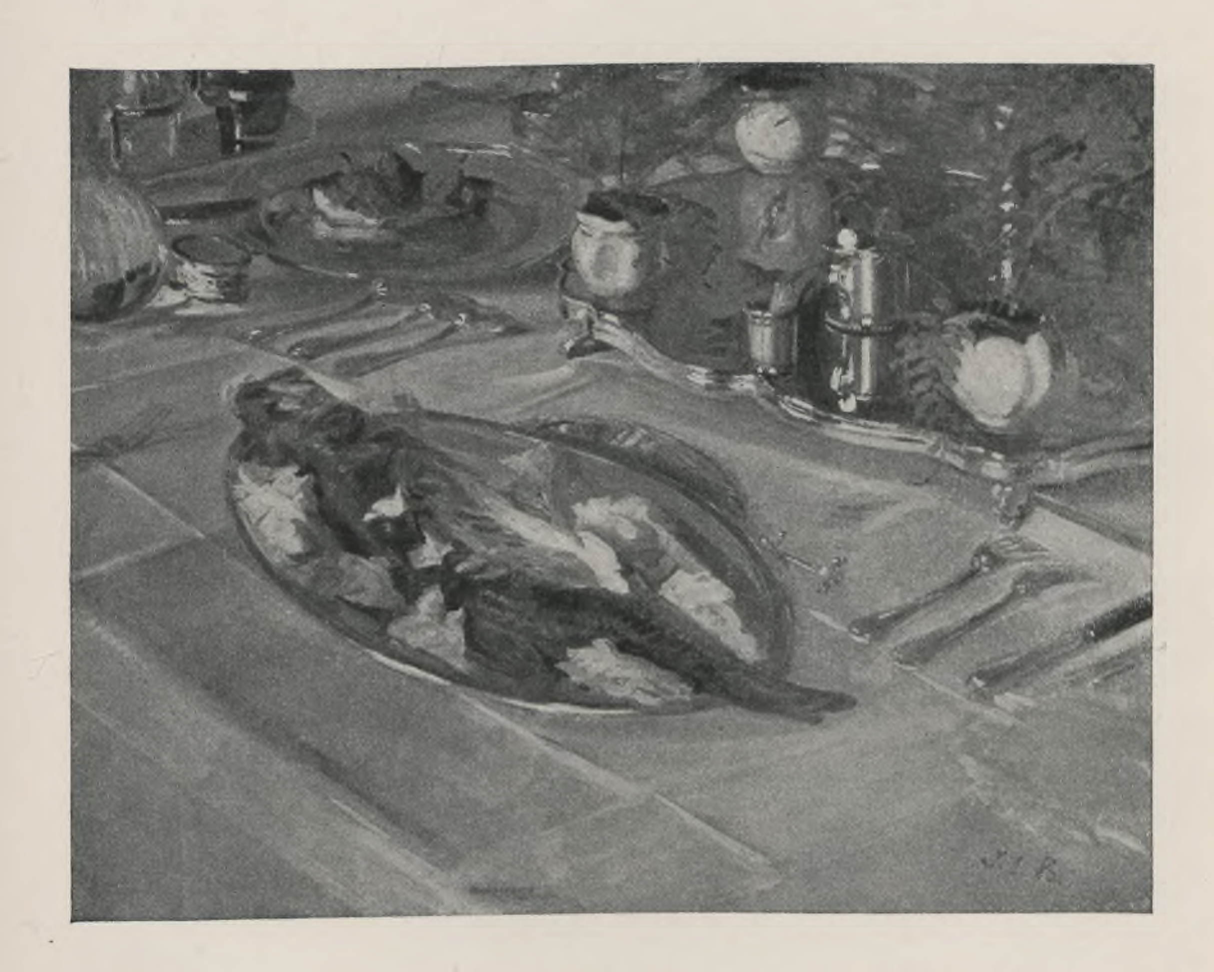


CONSTANTIN SOMOFF, SCHLOSSPARK

BERLINER SECESSION 1903



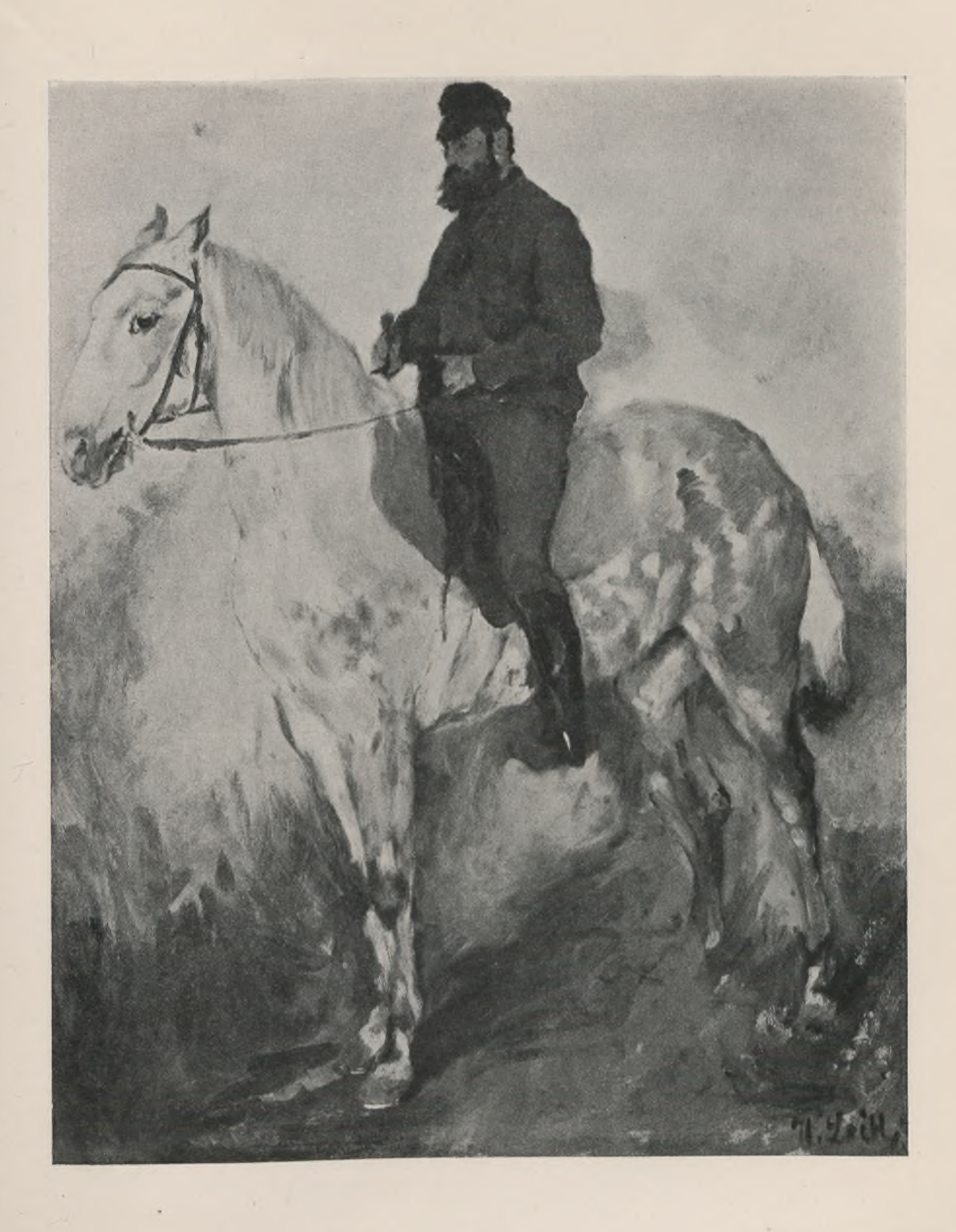
K. WALSER, SCHILLERSTRASSE BERLINER SECESSION 1903



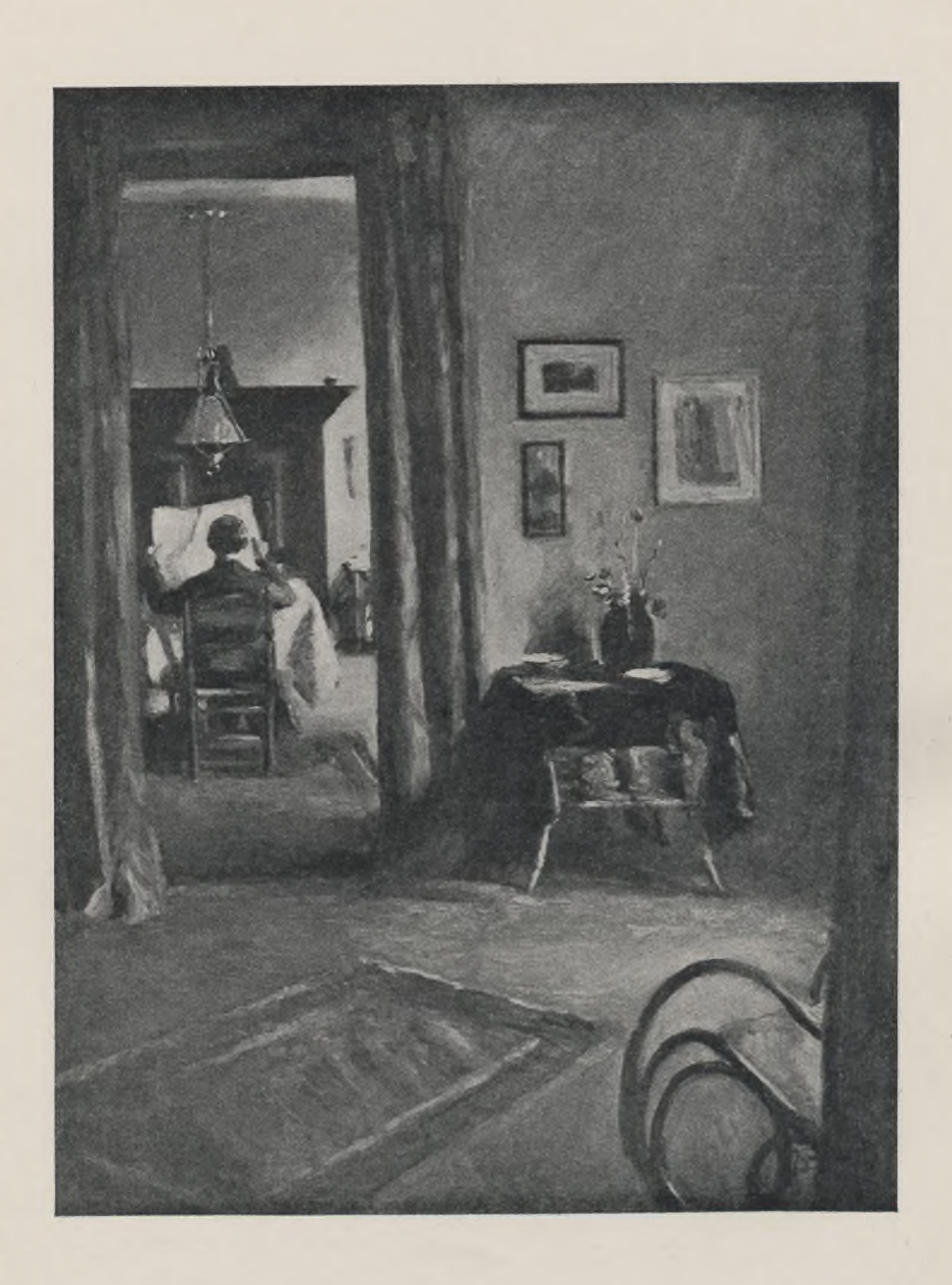
J. E. BLANCHER, STILLLEBEN



PAUL BAUM, FRÜHLINGSLANDSCHAFT



WILHELM LEIBL, REITERBILDNIS
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN



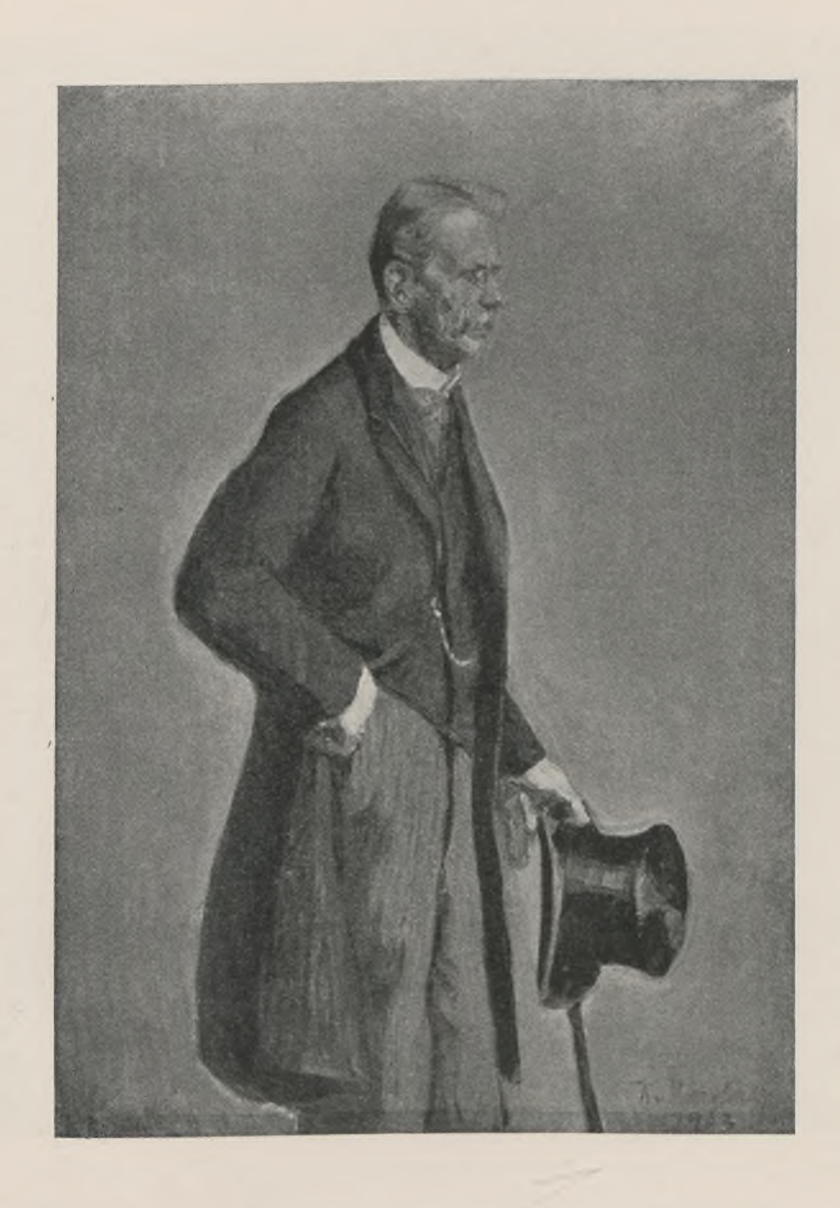
HERMANN BRUCK, INTERIEUR



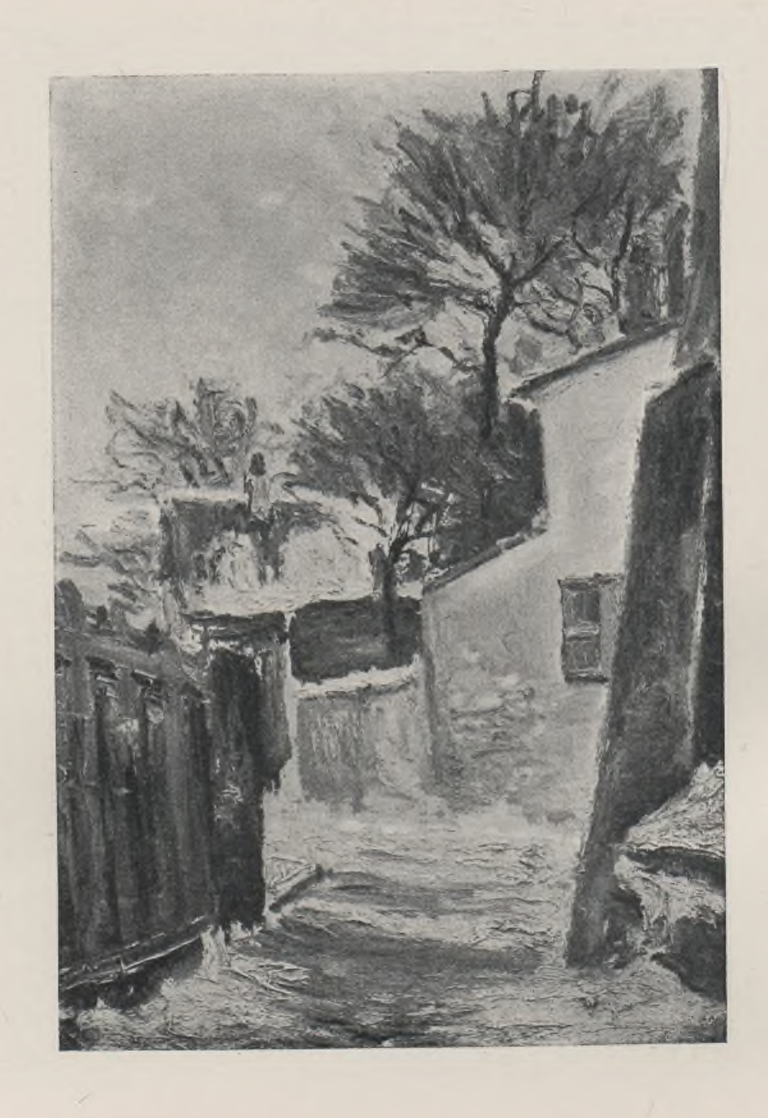
WALTER LEISTIKOW, HUBERTUSSEE



LOUIS CORINTH, GERTRUD EYSOLDT IN WILDE'S „SALOME"



KONRAD V. KARDORFF, GRAF MOLTKE

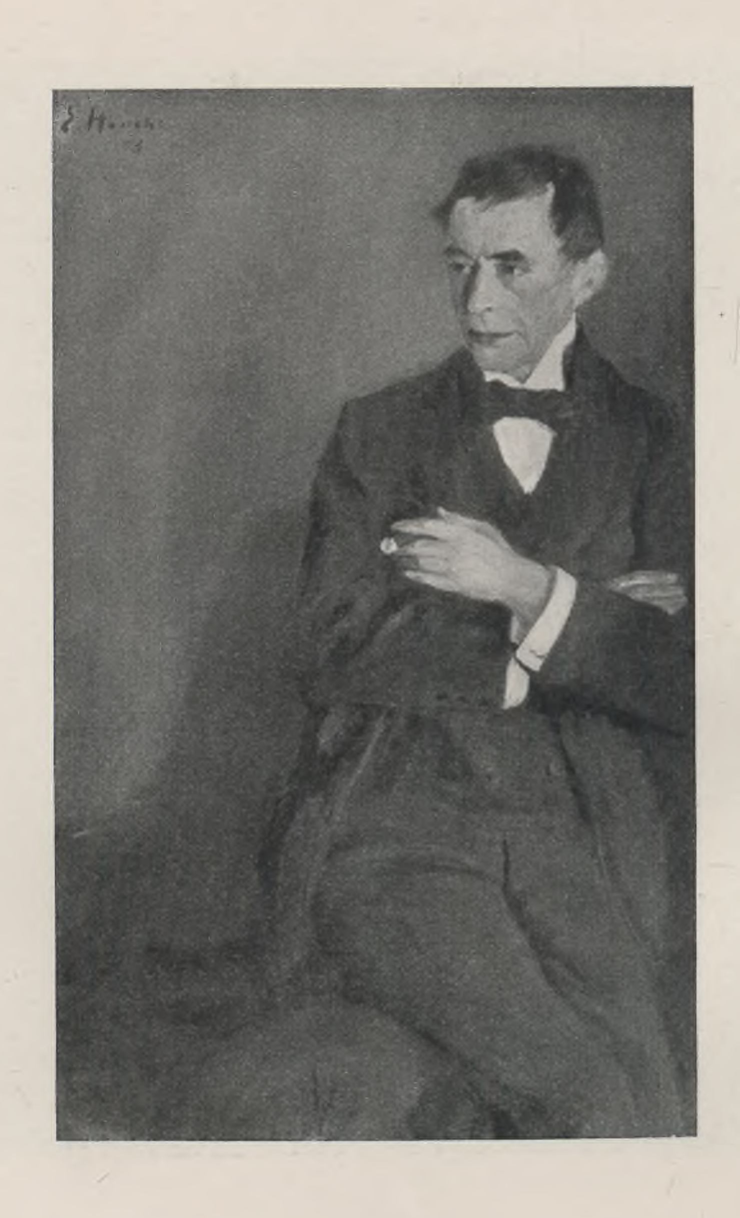


VAN GOGH, DORFSTRASSE



JEAN FORAIN, HINTER DEN COULISSEN

ERLINER SECESSION 1903



ERICH HANCKE, SCHAUSPIELER PAGAY



CHRONIK

BERLIN



Die Menzelausstellung im *Künstlerhause* ist vermehrt und die Reihe der dort schon aufgestellt gewesenen Werke erheblich besser (niedriger) gehängt worden, so dass man in jeder Beziehung dort eine Vermehrung des Genusses findet. Fabelhaft schöne Zeichnungen von Menzel sind zu den alten hinzugekommen. Ein von hinten gesehener knieender Arbeiter fordert die Bewunderung heraus; was doch alles aus den Falten seines Beinkleids an charme und malerischer Delikatesse herausgezogen worden ist! Fabelhaft ist auch die Zeichnung eines zugedeckten Brunnens. Wenige Striche – und wie allein das Material, das bröckelnde Holz wiedergegeben ist, mit welcher Wahrheit, hauptsächlich aber mit welchem Reiz – das spottet jeder Beschreibung. Käfer zeichnet Menzel so geschickt und ganz ähnlich wie ein Japaner. Er versagt bei der Antike: sei es dass er den barberinischen Faun oder eine klassische Gruppe zweier Frauen wiedergeben will: dieser Reiz versagt sich ihm. Aber wieder eine Baumgruppe aus Kissingen! Der Durchblick aus einem Thorbogen auf eine Dorfstrasse! oder eine Studie von Dorfhäusern in Interlaken; die so plastisch, trotzdem das angewandte Material nur Bleistift ist, vor uns treten, als sähe man sie durch ein Stereoskop. Er ist ein Meister in der Wiedergabe aller Holz- und Steinarten. In der Ausstellung ist eine alte Säulenhalle von ihm, der Reiz wunderbar. Der Marktplatz in Linz, ein Blatt von vielleicht 12 cm Breite, ist von einem Reiz und von einer frischen Bewegung in der Skizze, die fabelhaft sind.

Bei *Paul Cassirer* ist ein Manetporträt von Fantin-Latour, das zu Betrachtungen herausfordert. A mon ami Manet, Fantin 1867 steht darauf. Es ist eine Illustration zu dem Bekenntnis, dass es oft die Künstler sind, die zuerst die Grösse ihrer bahnbrechenden Kollegen erkennen. Es ist im übrigen ein bürgerliches Porträt, lässt nicht die Grösse Manets ahnen, ihm fehlt die Weihe, die das grosse Manetbild hat, auf dem Fantin Manet mit weisser Stirn zeigt, wie vom Hauch der Muse berührt, im Kreis seiner Freunde malend, die gedankenvoll um ihn herumstehen. Hier ist er hingegen nur ein vergnügter civiler Mensch, der, wie Zola sagt, Vergnügen daran hat, noch bürgerlicher als andere Bürger zu sein. H.

Kunstgewerbe.

Ein neues Zeichen für die Lebens- und Wirklichkeitszusammenhänge der Kunstgewerbebewegung kann man in der Gründung des „Dürerhauses“ (in der Kronenstrasse) sehen. Es stellt eine moderne Handlung für alle Zweige des An-

schauungsunterrichts dar. Anschauung statt Theorien, Schärfung des Blicks für das Wesentliche der Dinge, Augenöffnung für Formen und Farben in der Natur soll gelehrt werden, und gerade die, die sich der angewandten Kunst widmen, sollen in die lebendige Schule gehen statt die Stilatlanten zu wälzen. Hermann Obrist fordert mit starkem Temperament diese Naturpädagogik für die heranwachsende Generation. Auch Lichtwark führt in dem Jubiläumsbuch für Brinkmann sehr fein das erkenntnisvolle Auge dieses Auserlesenen auf die naturwissenschaftliche Schulung in seinen in Ungewissheit der Zukunft verlaufenden Lehrjahren zurück: „die naturwissenschaftliche Beobachtungweise befähigt das Auge, alle charakteristischen Merkmale scharf und rasch zu erkennen, namentlich auch die kleinen und kleinsten Eigentümlichkeiten der Form und Farbe".

Der Instruktion in solchem lebendigen Wissen will das Dürerhaus das Material liefern. Sütterlin und Schöll, Künstler und Kaufmann — darin liegt auch ein Zeitsymptom — haben sich dazu vereinigt.

Überwindung des Gipses für den Zeichenunterricht und Ersatz der Scheinbilder durch Wirkliches ist das Ziel. Gläser, Läugersche Kacheln, Zinngefässe, Schmiedeisenzierrate, Korbflechtarbeiten, gewirkte und bedruckte Stoffe, Steingut und Terracottagefässe werden als echte Vorlagen gegeben.

Viel wichtiger als sie ist aber das Naturmaterial.

Ein Künstler, der als Plastiker in dem treffsicheren Jägerblick und der fabelhaften Kenntnis des Tierlebens an Liljefors reicht, hat eine überraschende Sammlung von Tiermodellen geliefert, Momentaufnahmen voll unerhörter Abwechslung. Sie sind mit den natürlichen Hüllen überzogen und erwecken Lebensillusion ohne gleichen. Anregend vor allem sind die Vögel. Eine Kollektion Eisenten ist in allen Variationen des Flugs dargestellt, im Aufstieg, im graden Strich mit starr gestreckten Beinen (auf Leistikowschen Bildern sah man ähnliches), im steilen Abstieg.

Überraschend sind auch die mannigfachen Studien geschlängelter und geschnellter Fische.

Sinnreiche Apparate ermöglichen Detailbeobachtungen am wirklichen Objekt für alle Arten der Flügel-, der Kopf-, der Beinstellung.

Ähnliches geschieht auch für die Pflanzen. Ein geistreich konstruiertes Stativ bewahrt die Blumen lebendig in einem Wasserbehälter; das Ende des Stiels ruht saugend darin, die Blüte wird von ganz feinen Klammern leise gehalten und sie sind in jeder Richtung einzustellen, so dass sich wechselnde Aufnahmen der Blume machen lassen, ohne dass man ihr die geringste Gewalt anthut.

Auch Farbenschau wird geboten. Schmetterlingsflügel spielen alle Nuancen und die apartesten Mischungen musikalischer Koloristik. Und die feinsten und raffiniertesten Töne rotgelber von abgetönten Adern durchzogener Herbstblätter, — die der Platanen sind besonders bemerkenswert — werden zwischen Glasplatten konserviert und wecken den Geschmack für die Halben- und Vierteltöne, für die Reize flutender Übergänge.

Felix Poppenberg.

DRESDEN

Die am 6. Mai durch S. Majestät König Georg persönlich eröffnete Ausstellung, die die dresdener Kunstgenossenschaft veranstaltete, beschränkt sich, wie schon aus den Voranzeigen bekannt geworden ist, auf sächsische Künstler. Auch diese sind nicht vollständig vertreten. Die münchener Sachsen haben sich als Gruppe mit Dresden entzweit, in ziemlich gleicher Weise wie sich die münchener vor Kurzem mit Berlin entzweiten. Hier wie dort stellten sie Forderungen, die mancher für anmassend erklären würde, die jedenfalls, noch dazu in so später Stunde gestellt, nicht gewährt werden konnten. So finden wir ausser Uhde, der von allem Anfang an besonders eingeladen war, nur noch einige der Simplicissimuszeichner, wie T. T. Heine, W. Caspari und B. Paul mannigfaltig und recht gut vertreten. Wenn hier die Lücken noch entschuldbar sind, so sind sie es weniger betreffs der Kräfte im eigenen Hause: die hätten die Veranstalter unter allen Umständen vollzählig heranziehen sollen. Aber Otto Fischer z. B. ist nicht einmal durch eine graphische Arbeit vertreten. Ebensowenig Besig, Bendrat, Müller-Breslau etc.; vom nahen Leipzig fehlt auch Greiner ganz.

Von F. von Uhde findet man eine ganze Wand vor. Eine retrospective Uhde-Ausstellung zu veranstalten, würde sich schon lohnen. In der kurzatmigen Hast unserer Zeit ist es gekommen, dass das Wirken dieses Künstlers in etwas wie Vergessenheit geraten konnte. Kaum jemand spricht heute noch von dem Einfluss, den seine religiöse Kunst, weit über die engen Kreise der Künstler selbst hinaus, geübt hat. Dass man seiner wirklichen Bedeutung jetzt nicht mehr eingedenk ist, mag er durch seine eigene spätere Entwickelung verschuldet haben. Eine Ausstellung der „Jünger in Emaus", des „Abendmahls", des „Komm, Herr Jesu", des „Lasset die Kindlein", der „Heiligen Nacht", der „Bergpredigt", würde die Erinnerung an wichtige Tage für die neueste deutsche Kunst auffrischen und eine Zahl ihrer Hauptmarksteine versammeln. Heute sehen wir in Dresden nur Werke wie „Wohlmuth als Richard III.", verschiedene Bilder von Uhdes Töchtern im Freien und andere Bilder der späteren Zeit, Bilder, von

denen kein einziges das enthält, worauf sich der Ruhm des Meisters aufbaut.

Es liegt keine Ursache vor, im übrigen auf einzelne Künstler und Werke einzugehen. Es giebt viele recht gute Arbeiten, meist älteren Datums; thatsächlich schlechte fehlen auch nicht. Ich habe keine einzige entdeckt, die mich wirklich hingerissen hätte.

Neben der Uhdewand besitzt die Ausstellung noch zwei Spezialitäten: die Ausstattung der Räume und die Ludwig Richter-Abteilung. Dresden ist für seine überaus geschmackvollen Ausstellungen berühmt geworden. Auch diesmal ist Ueberraschendes geleistet worden, was um somehr zu bewundern ist, als augenscheinlich nur die allerknappsten Geldmittel zur Verfügung standen. Wer die Räume schnell durcheilt, wird sicher frappiert werden: ich bezweifle aber, ob es am Schluss der Ausstellung, nach sechs Monaten, noch zum Ansehen sein wird. Den Hauptraum haben Schilling und Graebner mit trefflichem Geschick ausgestaltet: die reizvolle Anlage der Ludwig Richter-Kabinette verdankt man Max H. Kühne. Was zu erreichen war, hat er gemacht: freilich in Interieurs aus den fünfziger, sechziger, siebziger Jahren sind die 613 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen nicht untergebracht. Das hätte ganz andre Mittel, das fünffache an Platz, und schliesslich auch eine ganz andre Einrahmung der einzelnen Blätter erheischt. Immerhin herrscht eine gewisse trauliche Behaglichkeit in diesen Räumen, die es uns leicht macht, schnell den Uebergang zu finden vom Getriebe der heutigen Kunst zu der Stimmung, in der wir das Lebenswerk des herrlichen Ludwig Richter geniessen können. Karl Woermann, der bereits in seiner Cranach-Ausstellung vor Jahren etwas Monumentales leistete, hat auch hier wieder etwas geschaffen, an das die Erinnerung länger wach bleiben wird als an den Rest der Ausstellung. Sein hervorragender Katalog wird schon allein hierfür sorgen.

Hans W. Singer.

DESSAU

In Dessau ist ein Museum entstanden. Um die materielle Verwirklichung hat sich der überaus rührige und thatkräftige Oberbürgermeister von Dessau, Ebeling, verdient gemacht. Aus Dessau wird uns darüber geschrieben:

An der lebendigsten Ecke der Stadt, wo im Schatten des alten „Spittelturmes“ sieches Greisentum sein stilles Leben bisher gefristet hat, ist unserem Lande endlich eine junge Stätte zur Pflege der bildenden und angewandten Kunst erstanden: die Ausstellungshalle des anhaltischen Kunstvereins. Kein Neubau leider. Sondern es galt, das Arme-Leute-Haus, einen grauen, grämlichen Kasten mit reizloser Fassade, dem nur der Turm in der Gestalt des Campanile di San Spirito ein charakteristisches Gepräge verleiht, zu einer Kunsthalle umzuschaffen. Das ist dem Baumeister im Innern gut gelungen. Die Ausstellungsräume im oberen Stockwerk sind praktisch angelegt, hell und weit, und wenn jetzt noch dem Oberlicht die Modulationsfähigkeit fehlt, so wird gewiss bald durch Anbringung geeigneter Stoffe die Lichtzufuhr stimmungsvoll reguliert werden können.

Die Aussenseite ist wenig verändert, noch immer grau und reizlos, und noch heute würde es kaum störend wirken, wenn plötzlich, wie früher oft, ein faltenreiches Greisen-



LINDE-WALTHER, HERRENPORTRÄT MIT PAPAGEI
BERLINER SECESSION 1903

antlitz aus den niederen Fenstern lugte. Aber der böse Spott, der dem Dessauer leicht und gern auf der Zunge liegt, könnte der Erwägung gegenüber verstummen, dass nur mit schweren, pekuniären Opfern dem spröden Kastenbau ein anmutiges Gewand zu schaffen gewesen wäre. Und diese Mittel standen nicht zur Verfügung.

Am 28. April fand die Einweihung statt. Im Vortragssaale zu ebener Erde gesellten sich zu den fremden und heimischen Künstlern und Kunstgewerblern die Höchsten Herrschaften, Vertreter der Staatsbehörden und der Stadtverwaltung, Mitglieder des Landtages und des Stadtkollegiums.

Der Herr Staatsminister von Dallwitz übergab das Gebäude dem Vorstand des neuen Vereins, für den Herr Generaldirektor von Oechelhäuser und der Kunstwart Herr Dr. Ostermayer den Dank darbrachten und die Ziele des Vereins skizzierten. Oberst von Losch brachte das Herzogs-Hoch aus. Dann begann der Rundgang.

Die Ausstellung ist für Dessau ohne Zweifel ein Ereignis. In solchem Umfang und in solcher Güte sind die bildende Kunst und das Kunstgewerbe, dessen Pflege und Hebung in besonderem Masse angestrebt werden soll, hier noch nicht aufgetreten.

Ich kann in der Hauptsache nur Namen nennen. Den Niederschlag kritischen Schauens jetzt schon in Worte zu bringen, ist nicht möglich. Dazu ist die Zeit noch zu kurz und die Sammlung und Vorbereitung noch nicht abgeschlossen. Aber das ist der spontane Eindruck: Namentlich in dem zweiten, kleinen Saale ist das Echte in einer solchen Fülle schon zusammengetragen worden, dass die skeptische Alltagsstimmung untergeht und das Hoffen auf eine fruchtbare Kunstvermittlung freudig aufblüht.

Nur ein paar klingende Namen: Menzel (mit der ungemein lebendigen „Feinbäckerei in Kissingen", vom Geheimrat Arnhold-Berlin geliehen, der überhaupt die Ausstellung sehr unterstützt hat), Böcklin (viermal vertreten), Lenbach und Leibl, Liebermann und Leistikow, Meyerheim, Thoma, Max Klinger (Brahms-Phantasie), Skarbina, Fritz von Uhde, dann Leibls Freund Sperl, der Thoma-Schüler Süss und der Schüler Böcklins Landsinger. Von den Worpswedern ist Modersohn vertreten. Aus London Brangwyn und Cameron, aus Paris L'Hermitte und Harrison. Von den Neo-Impressionisten haben Baum und Stremel ausgestellt. Am Treppenaufgang hängt eine Winterlandschaft des Schotten Paterson.

Noch sind zu nennen eine Mondnacht von Hans Licht, drei Landschaften von Volkmann-Karlsruhe, ein „Frühling im Enzthale" von Schönleber, die Gebirgslandschaften von Hans von Heider, ein „Abend" von Franz Bunke-Weimar, die Bilder von Lesser Ury, Hans Herrmann, L. v. Hofmann, Sterl, Carlos Grethe und ein „Vorfrühling an der Mulde" von unserem heimischen Paul Riess. Von demselben Künstler stammen das grosse Frühlingsbild „Anhaltland" und das norwegische „Morgen und Meeresstille". Von Dessauern sind noch Schröter-Karlsruhe, Schweitzer-Düsseldorf, unser lieber, alter Seelmann mit seinen „Tartarenpferden", Tarnogrocki und Fritz Buchholz vertreten.

An Plastiken haben Keller und Reiner-Berlin Gruppen von Stephan Sinding, Bronzen von Paolo Troubetzkoy und den sehr schönen Hofmannschen Spiegelrahmen (Holzschnitzerei) geschickt. Emanuel Semper und Fritz Hüllweck, die in unserer Mitte wirken, haben ihr Bestes zur Ausstellung beigetragen.

Von der angewandten Kunst sind die Namen: Charpentier, Gosen, Haustein, Riemerschmied, Scharvogel von München, Habich-Darmstadt, Müller-Magdeburg, Pankok-Stuttgart, Schmuz-Baudiss-Berlin, Frau Magdalena Volkmann-Dessau und Frau Maler Danz, die Decken- und Vorhang-Entwürfe ihres Gatten ausgeführt hat, zu nennen.

Genug der trockenen Aufzählung. Vieles muss unerwähnt bleiben. Schon das Angeführte wird zu der Erkenntnis genügen, dass die Ausstellung einsichtig und vielseitig gestaltet ist.

Franz Trenkel.

WIEN

Generalversammlung der Wiener Secession.

Die *Wiener Secession* hielt am 29. April ihre *Generalversammlung* ab. Die Vereinigung hat im abgelaufenen fünften Geschäftsjahre drei Ausstellungen veranstaltet, die Herbstausstellung mit den Kollektionen Rudolf Alt, Leibl, Graf Kalckreuth, im Januar-Februar die Ausstellung der französischen Impressionisten und im Frühjahr die Oesterreichische Ausstellung. Das finanzielle Ergebnis des Jahres ist ein günstiges. Kunstwerke im Betrage von 170000 Kronen wurden angekauft, darunter sechs Werke vom Unterrichtsministerium und zwei vom Niederösterreichischen Landtage. Auf Grund der Neuwahlen setzt sich der Vorstand für das nächste Geschäftsjahr in folgender Weise zusammen: Präsident Professor Baron Myrbach, Vizepräsident Maler Carl Moll, Kassenwart Maler Wilhelm List; Ausschussmitglieder Maler Adolf Böhm, Otto Friedrich, Rudolf Jettmar und Professor Koloman Moser. Sekretär der Vereinigung: Franz Hancke. Die gegenwärtige Ausstellung der Secession bleibt bis über Pfingsten geöffnet.

PARIS

Die Aquarellisten und Pastellisten.

Beide Ausstellungen, alljährlich bei Georges Petit wiederkehrend, waren auf den ersten Blick bestechend, und darin durchaus einander ähnlich. Sie hatten beide dieselbe vorherrschende Farbennote: gelb, oder richtiger gelb und blau; sie bevorzugten beide die dekorative Wirkung der Farbe, und die einzelnen Bilder waren so stark darauf eingestellt, dass sie auch untereinander von einer Aehnlichkeit zum Verwechseln waren. Wer in beiden Ausstellungen vertreten war – und viele waren das –, zeigte sich als Aquarellist wie als Pastellist von der gleichen Seite. Man könnte vom Aquarell und Pastell sagen, dass sie die Wirkung des Oelbildes erstreben, und von dem Oelbild, dass es die Leichtigkeit und Verve des Pastells geben möchte. Dabei brauchte man nicht einmal als unbewussten Ausdruck eines solchen allgemeinen Zuges die Farbenstifterfindung Raffaëllis besonders zu bewerten, obgleich auch dieses Zeichen der Zeit nicht ohne seine Deutbarkeit hingenommen zu werden braucht.

Was in einem Ueberblick als allgemeines Zeichen der beiden Ausstellungen zu starker Wirkung kam, das zeigte sich bei näherem Zusehen nur deutlicher als besonderes Symptom. Die Bilder waren leer. Sie wirkten nur, sie sprachen nicht, sie lösten nichts. Sie hatten nichts aufzuschliessen. Es mangelte ihnen an Inhalt, eine innere Notwendigkeit lag in keinem. Sie waren gemalt, um Wirkungen zu erfinden, Effekte hervorzubringen. Sie standen darin zum Teil sehr hoch, weil die malerische Technik überhaupt sehr hoch steht in Paris. Sie kennt kaum Schwierigkeiten, vorhandene Schwierigkeiten genügen ihr nicht. Sie sucht sich Situationen und Wirkungen, direktes und reflektiertes Licht, Uebergänge und Ineinanderklänge, – Stoff- und Haut- und Haarwirkungen für das Porträt, Farbengluten und Farbenmilderungen, Durchsichtigkeiten und Verschleierungen in der Landschaft, die ans Unmögliche zu reichen scheinen und immer höhere Anforderungen an den Pinsel stellen und immer wieder von neuem die Palette erproben. Man braucht nicht Namen, nicht Bilder zu nennen. Es sind nicht neue Namen aufgetreten, die Bilder haben nichts Neues zu sagen gewusst. Man könnte als allgemeines Zeichen finden: die Zeichnung hat schon alles erreicht, sie hat sich für sich allein ganz ausgegeben, sie ist eine Selbstverständlichkeit geworden, in dem Sinn, dass sie nicht mehr sucht, sondern beherrscht. Nun thut die Farbe ihren Drang kund. Sie hat die vorklingende Note. Sie hat sie ohne Grobheit und Wildheit. Sie hat sie in einem gesteigerten Geschmack. Sie hat den deutlichen Beiklang des Experiments und den unverkennbaren Vorklang der Technik, aber sie behält noch den Zusammenklang mit der Linie. Sie ist ohne Naturalismus, sie ist oft ohne Natürlichkeit – es ist schon ein technisches Beherrschen in ihrer inhaltlichen Unbeherrschtheit. Aber wo die Technik einer Kunst so hoch entwickelt ist, muss sie einen neuen Weg gehen, der ihrem Inhalt gerecht wird. Man sieht den Weg nicht bestimmt. Man fragt sich, soll es zur Buntheit der Illumination hin führen – das elektrische Licht thut nach dieser Seite seine Geltung kund – soll die Künstlichkeit, eine neue Künstlichkeit der Beleuchtung, ganz und gar im Gegensatz zu der alten des Ateliers, eine Prävalenz erhalten über die Natürlichkeit des Freilichts – soll die Farbensprache im Gegenständlichen aufgehen oder im Ungegenständlichen, von der Farbe selbst ungegenständlich Gemachten, zerfliessen und rein zur Dekoration des Fleckes und der Flecken werden. Es wird einer kommen, der darauf Antwort giebt. Unter denen, die bei Georges Petit diesmal ausgestellt haben, ist er nicht. Wilhelm Holzamer.

EINGELAUFENE BÜCHER

(Besprechung vorbehalten)

Peltzer, Alfred, Uber Malweise und Stil in der holländischen Kunst. 179 Seiten. Heidelberg, 1903. Carl Winter. M. 5.–.

Lasius, Otto, Arnold Böcklin, Aus den Tagebüchern (1884-1889) 141 Seiten, Berlin 1903, Fontane & Co. M. 3.–.

Lange, Carl, Sinnesgenüsse und Kunstgenuss. 100 Seiten, Wiesbaden 1903. J. F. Bergmann.

Keim, A. W., Über Mal-Technik. 449 Seiten, Leipzig 1903. A. Foerster.

Jahrbuch der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde 1902. Hamburg. Lütcke und Wulff.

Mac Coll, D. S., Nineteenth century art. With Illustrations. Glasgow 1902. Hochquart. James Maclehose & Sons.

H. Bulle, Klingers Beethoven und die farbige Plastik der Griechen. 48 Seiten. München 1903. F. Bruckmann.

Die Kunst, Sammlung illustrierter Monographien, herausgegeben von Richard Muther. Band 9, Leonardo da Vinci, von Richard Muther, Band 10, Auguste Rodin, von Rainer Maria Rilke, Band 11, die Ausläufer des Impressionismus, von Julius Meier-Graefe, Band 12, William Hogarth, von Jarno Jessen, Band 13, der japanische Farbenholzschnitt, von Friedrich Perzynski. Berlin, Julius Bard.



BÜCHERBESPRECHUNGEN

Max Slevogt, Ali Baba und die vierzig Räuber; Improvisationen. Berlin, Bruno Cassirer. M. 5. —

Dies Buch ist eins der entzückendsten Missverständnisse, die je vorgekommen sind. Max Slevogt, unsere impressionistische Freude und Hoffnung, vernahm von fern den Ruf, der da für die Unmündigen statt geschmackverderbender Barbareien künstlerisch erträgliche Nahrung fordert, und obwohl er seiner inneren Natur wie seiner äusseren Stellung im Kunstleben nach zu denjenigen gehört, die mit fröhlichem Selbstbewusstsein über derartiges Streben der sozialen Zeit als über eine aus falschem „Idealismus", Schulmeisterei und Philistertum gemischte Unnötigkeit lächelnd zur Tagesordnung übergehen möchten, horchte er auf. Er hatte vor Jahren in einem famosen Bilde, das seinen Malerruf entscheidend begründen half, mit allen Künsten seiner funkelnden Farbensprache die schöne Scheherezade dargestellt, wie sie ihrem verliebt-blutrünstigen Sultan die Märchen von tausend und einer Nacht erzählt. Nun ergriff ihn die Anregung jener Forderungen, und den sonst von rein malerischen Problemen Erfüllten wandelte die Lust an zu fabulieren. Von den phantastischen Geschichten der erfindungsreichen Türkin war ihm die tolle Begebenheit, die der wackere und ehrliche Ali Baba am Wunderberge Sesam erlebte, gerade recht. Er las sie noch einmal durch, und vor seinem Auge erschienen in einer sich überstürzenden Folge von Bildern die Scenen und Gestalten des orientalischen Märchens. Rasch, wie er die Eindrücke der Natur und Wirklichkeit zu bannen pflegt, hielt er mit Feder, Tusche und ein paar Aquarellfarben die flüchtig aufsteigenden und verschwindenden Visionen fest, und in der ganzen improvisatorischen Frische, mit der er sie aufs Papier hinskizziert hatte, wanderten sie in die Kunstanstalt von Albert Frisch, um sich durch Lichtdruck, Netzätzung und Strichätzung vielhundertmal höchst getreu reproduzieren zu lassen. Es sind „Illustrationen" geworden, für die es kaum Vorgang und Beispiel giebt. Darin zwar bewegen sie sich auf gebahnten, sogar von vielen heute schon aufgegebenen Wegen, dass sie nicht, modernen Buchschmuckprinzipien folgend, Motive des Textes selbständig und in absoluter Freiheit paraphrasieren, sondern ganz brav dem Gang der Erzählung folgen. Aber darin sind sie von keckster Originalität, dass sie sich bei dieser soliden Nacherzählung, die wohl durch ein dunkles Gefühl vom Wesen des Bilderbuches veranlasst wurde, durchaus auf die impressionistische Skizze beschränken und den Begriff der „Zeichnung" mit dem der Studie erschöpfen. Daraus entsteht ein sehr amusanter Stilkontrast: auf der einen Seite die wohlabgewogene, klar disponierte, würdevoll ruhige Erzählung, und daneben die nervös hingesetzten, launischen, von innerster Unruhe erfüllten Bildchen. Dort bedachteste Komposition, hier augenblickliche Eingebung; dort Weisheit,

hier Geistreichtum; dort Gleichmass, hier immer wechselnde malerische Anschauung; dort ein traditioneller, bei allem Reiz fast starrer Erzählerton, hier vibrierendes Leben. Dies Kennzeichen Slevogtscher Kunst tragen alle Blätter des Buches. Der fabelhaften Schärfe seines Auges, die jede vorbeihuschende Bewegung im Nu packt, verdanken sie ihre Entstehung. Reiter werfen sich vorn über und schwingen ihre krummen Säbel, Pferde stampfen mit den Hufen, Räuber blicken scheu, grimmig und verwegen um sich und halten finstern Rat, Köpfe werden abgeschlagen, Dolche blitzen, Sterbende krümmen sich, orientalische Musik erklingt, und allerlei andere aufgeregte und bewegte Scenen werden mit flotten Abbreviaturen angedeutet. Jetzt kritzelt die Feder eilig ein paar Umrisse, nun lässt uns der Tuschpinsel ein malerisches Halbdunkel sehen. Sehr reizend ist dabei ein immer mitklingender scherzhaft-ernsthafter Nebenton, der das Groteske und Burleske herausarbeitet, das die phantastisch-grausame Geschichte für uns in sich birgt. Von naivem Vergnügen an der alten Erzählung ist dieser moderne Illustrator himmelweit entfernt; er ironisiert sich selber als Leser und Zeichner.

Aus allen diesen Gründen ist das Buch natürlich so ziemlich das Ungeeignetste, was man einem Kinde in die Hand geben könnte. Für dies Raffinement, für diesen genialen Geistreichtum kann ein heranwachsender Erdenbürger kein Gefühl haben; er wäre die schönste Schule für angehende Aestheten, vor denen uns der Himmel in Gnaden bewahren möge. So stehen die Illustrationen nicht nur zum Text, sondern auch zu der ganzen Ausstattung des Bandes, die ausdrücklich auf das Kinderbuch hinweist, in einem Widerspruch, der zu hübsch ist, um irgend einen Tadel hervorzurufen. Was Slevogt mit diesem Ali Baba geschaffen hat, ist das erste Exemplar einer neuen Gattung, die man etwa „Bilderbücher für Erwachsene“ nennen könnte. Es ist ein Buch, das ich in keine Rubrik meiner Bibliothek hineinbekomme, und das ich mir darum — auf den Tisch lege. Max Osborn.

✲

„Oesterreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert.“ Ein Versuch von Ludwig Hevesi. 334 Seiten mit 252 Abbildungen. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. —

Giebt es eine österreichische Kunst? Das heisst, eine Kunst des europäischen Völkergemisches, das in der österreichischen Monarchie vereinigt ist? Ganz gewiss nicht! Man kann dieses Konglomerat von Kunstbestrebungen ebensowenig als eine Einheit betrachten, als die Litteratur der betreffenden Länder. Bei dieser richtet freilich die Verschiedenheit der Sprachen deutliche Trennungsscheiden auf; aber die Verschiedenheit des Formgefühls und der kulturellen Voraussetzungen giebt dem, der in der Kunst die höchsten Rasse-Offenbarungen zu suchen gewöhnt ist, hier kein minder mannigfaltiges und unzusammenhängendes Bild. Darum wird hier für den Geschichtsschreiber kluge Selbstbescheidung zu einem Gebot der Selbstbehauptung. Bliebe doch schliesslich zwischen diesem Gewoge deutscher, czechischer, polnischer, ruthenischer, slovakischer, slovenischer, kroatischer und italienischer Künstler als letzte Einheit — die österreichische Gulden- resp. Kronenwährung übrig! Aber ob man in Gulden, Mark oder Francs zu darben hat, das ist für das Nationalgefühl des schaffenden Künstlers verflucht egal!

Ludwig Hevesi scheint sich der in dieser Stoffwelt lauernden Gefahren klar bewusst gewesen zu sein. Denn er hat mit ruhiger Entschiedenheit sein Thema beschränkt. Er lässt zwar gelegentlich den Blick weiterschweifen und stattet in den Provinzen freundliche Musterungsvisiten ab, aber in der Hauptsache giebt er doch eine Geschichte derjenigen künstlerischen Entwickelungen, die sich in Wien als dem treibenden Mittelpunkt bewegen. Und er hat gut daran gethan. Seit etwa vierzig Jahren ist Hevesi (aus Ungarn gebürtig) in der Wienerstadt heimisch und hat ein gutes Stück Kunstentwickelung auf diesem sehr empfindlichen Boden miterlebt und aufs intimste durchgekostet. Aber bei seinem geübten Blick für allerhand Antiquarisches, Anekdotisch-Charakteristisches, Lokal-Kurioses hat er nach und nach auch eine Menge Einzelkenntnisse aus früheren Jahrzehnten, teils aus vergilbten Zeitschriften und Büchern, teils aus dem Mund rückblickender, vielfach längst verstorbener Menschen bei sich aufgestapelt. Hevesi hat etwas von einem getreuen Chroniqueur, freilich von dessen höchstem und sublimstem Typus. Aufs engste fühlt er sich mit dem Boden, auf dem er haust, verwachsen, und ist angefüllt mit dem regsten Interesse für alles Kleine und Grosse, das sich daselbst begeben hat. Aber als ein vielgereister und in den mannigfaltigsten Wissensdisziplinen festbeschlagener Mann, als eine kräftige und echte, dabei höchst sensible Schriftstellernatur brauchte Hevesi nicht zu befürchten, dass seine im Engen thätige Liebe ihm auch den Horizont werde verengen können. Vielmehr ergeben sich ihm aufs müheloseste und selbstverständlichste hinausweisende Parallelen, an deren Hand er das Heimatliche tiefer deutet und wertet.

So hat denn Hevesi ein Buch geschrieben, das mancherlei intime Reize und doch zugleich etwas Weltmännisches besitzt. Aber das Lokal-Intime ist ihm doch durchaus die Hauptsache. Hier steckt des Buches eigentümlichster Zauber, hier steckt auch seine leise Schwäche. Will man diese bezeichnen, so mag man etwa sagen: Das Buch

wurzelt so tief im wiener Boden, dass es zu diesem kaum mehr eine Distanz kennt. Es setzt stillschweigend und gefühlsmässig voraus, dass man Wien nicht bloss kenne, sondern auch liebe. Es rechnet kaum mit der Existenz von Nicht-Wienern, ganz naiv. Und so köstlich das Aroma ist, das für den in Wien Heimischen darum aus den Seiten dieses Buches aufsteigt, so befremdlich wird sich mitunter der Ortsunkundige berührt fühlen, und eine gewisse Verlegenheit wird ihn befallen, wenn für so manche Dinge ein Interesse bei ihm vorausgesetzt wird, das er vielleicht nur mühsam aus sich herausholt. Und so wird er dann den Wunsch kaum unterdrücken wollen, dass die Disziplinierung des Stoffes eine straffere und markantere sein möge, dass man die gleichartigen Gruppen fester verbunden und von den andersartigen schärfer getrennt sähe, um sich so über die grossen Hauptzüge leichter orientieren zu können. Und gewiss wird auch der Fremde manches Detail und noch viel mehr Namen gerne entbehren mögen — Namen ganz besonders: denn eine geschichtliche Darstellung sollte aufs strengste sieben, nur das Dauerhafte bewahren, das lediglich Zeitgemässe aber zu Boden fallen lassen. Aber dafür war eben Hevesis Liebe zu gross — und vielleicht auch sein Wissen! Denn dieses Wissen ist immens, und mit sorgloser Hand streut es, behaglich dahinschlendernd, Goldkörner um sich aus, unbekümmert darum, ob sie auch alle in die richtigen Ackerfurchen fallen. Hevesi selbst bezeichnet sein Buch als einen „Versuch", also gewissermassen als eine erste Niederschrift, aus der mit jeder folgenden Auflage immer kristallklarer und gesammelter die endgültige Redaktion sich herausentwickeln soll. Man spürt es diesem Buche an, dass es auf ein beständiges Wachstum angelegt ist: nicht in die Breite, sondern in die Tiefe, nach der Mitte des Wesenskernes zu. Darum sieht man einer neuen Auflage fast mit der gleichen Spannung entgegen, mit der man diese erste so vieles schenkende, so vieles versprechende Ausgabe erwartet hat.

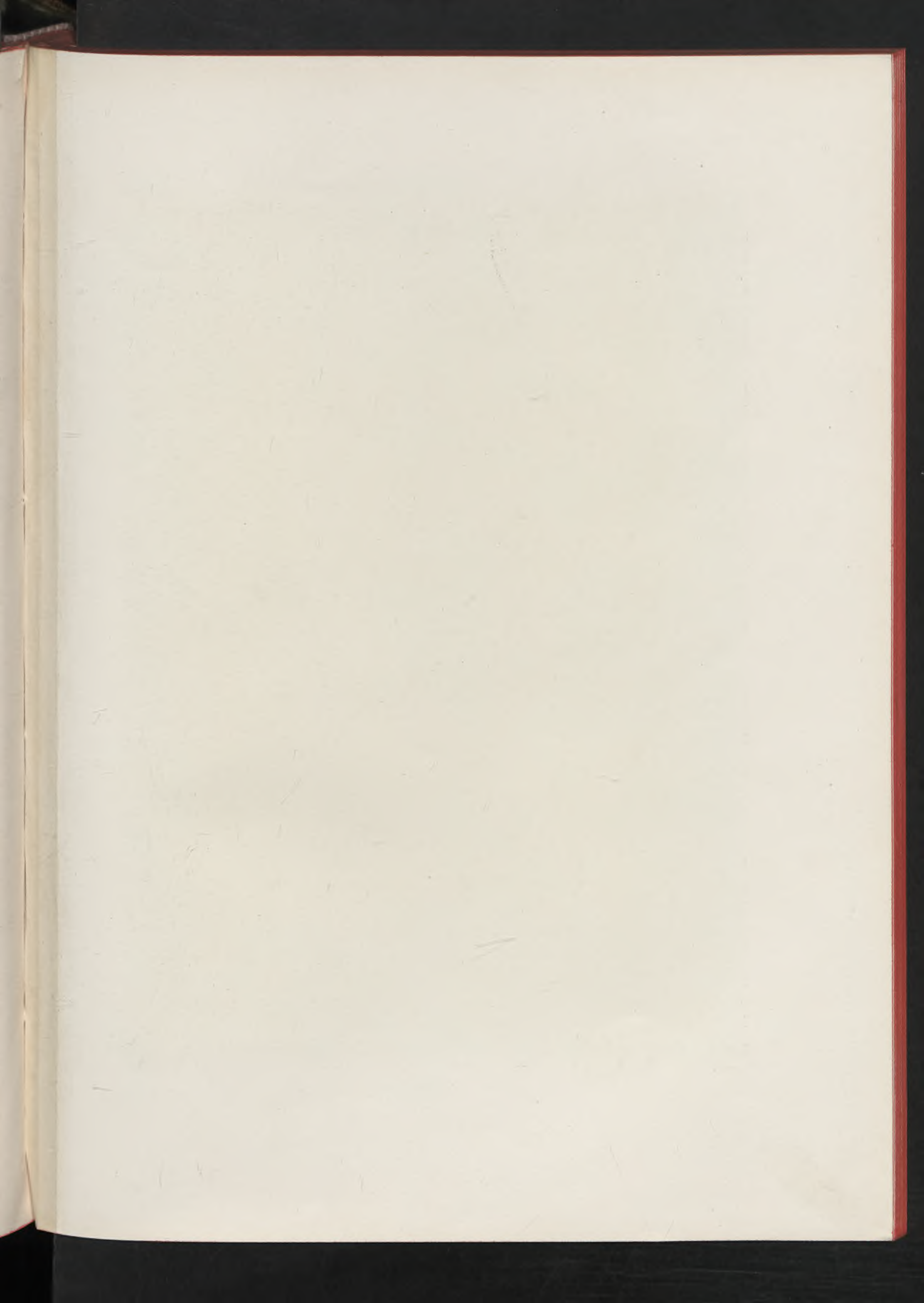
Franz Servaes.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Ueber den verstorbenen Kunstschriftsteller Friedrich Pecht schreibt die *Kunst für Alle*, dass ihm in seinem kritischen Richteramte das Vertrauen ganz Deutschlands Jahrzehnte hindurch gewahrt blieb. „Pechts Kunstkritiken mögen uns heute antiquiert anmuten, sie mögen in mancher Hinsicht auch nicht den Ansprüchen genügen, welche die heutige Kunstbetrachtung uns unerlässlich erscheinen lässt: tausendfach doch hat die künftige Entwickelung da und dort seinem einstigen Urteil recht gegeben, das er aus sicherer Erkenntnis gefällt hat. Und wenn schliesslich auch vieles aus der journalistischen Tagesproduktion des Verewigten vergänglich erscheinen muss, eine bleibende Bedeutung beanspruchen seine grossen Quellenwerke: die zwischen 1877 und 1885 entstandene vierbändige Serie der Einzeldarstellungen von „Deutschen Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts", die 1888 veröffentlichte „Geschichte der münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert", und schliesslich die Lebenserinnerungen „Aus meiner Zeit", die Pecht 1894 herausgab."

In der *Vossischen Zeitung* lässt sich Paul Meyerheim „über Kunstausstellungen" aus. Er will ihnen nicht das Wort reden; die guten Sachen darin sehen nicht so gut aus, wie sie verdienen, und die schlechten nicht so schlecht, wie sie verdienen. Als Vogelfreund habe Meyerheim gefunden, dass ein grosses Vogelhaus im zoologischen Garten eine verzweifelte Aehnlichkeit mit einer Kunstausstellung habe. Die ausgestellten Schauobjekte schrien alle durcheinander, man komme zu keinem Genuss. Nur die Schreihälse kämen zur Geltung; es liessen sich auch Sänger hören, die die Lieder anderer Vögel sich aneigneten, ganz wie die Maler. Diese kämen im Vogelhaus zu keiner Wirkung. Der Vorschläge, wie den Uebelständen der Riesenkunstausstellungen abzuhelfen wäre, habe man viele gemacht, wenn man aber die etwa 50 guten Werke der Bildhauerei und Malerei in einigen kleineren geschmackvollen Sälen zusammenthun könnte, so wäre das Spiel gewonnen, dann könnte man noch viel mehr Künstler in den übrigen Sälen zu Worte kommen lassen. Der Kritik müsste dies Verfahren gerade recht sein, sie sei ja stets bemüht, verkannte Werdende, Sucher und Ringer zu entdecken. Früher habe man ihr den Vorwurf gemacht, dass sie die Edelsteine jahrelang nicht erkannt habe; heute sei es, aus Furcht, Vorwürfe für das Nichterkennen von Zeitgenossen zu bekommen, bei der Kritik üblich, alle Woller und Sucher erst mal in den Himmel zu erheben. „Wenn diese Künstler, die die schönsten Berechtigungen erwarten, zu diesen Erwartungen nicht berechtigen, so kann man sie ja leicht wieder fallen lassen und ihnen noch etwas daraufgeben." Einer der gründlichsten Ausstellungsbesucher ist Menzel, der sich jedes Kunstwerk bis in alle Ecken ansieht und darüber Raum und Zeit, Hunger und Durst vergisst und schon manchmal in Ausstellungen, Museen und Kirchen eingeschlossen worden ist.

REDAKTION: BERLIN W DERFFLINGERSTRASSE 16
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK DER OFFIZIN W. DRUGULIN, LEIPZIG



A. I. HEYMANS, DAS ERWACHEN DES MORGENS



RHEINREISE

VON

JAN VETH

I.

Ihr wollt mit schwachen Händen
Fortsetzen das unterbrochene Werk,
Und die alte Zwingburg vollenden!

O thörichter Wahn! . . . .

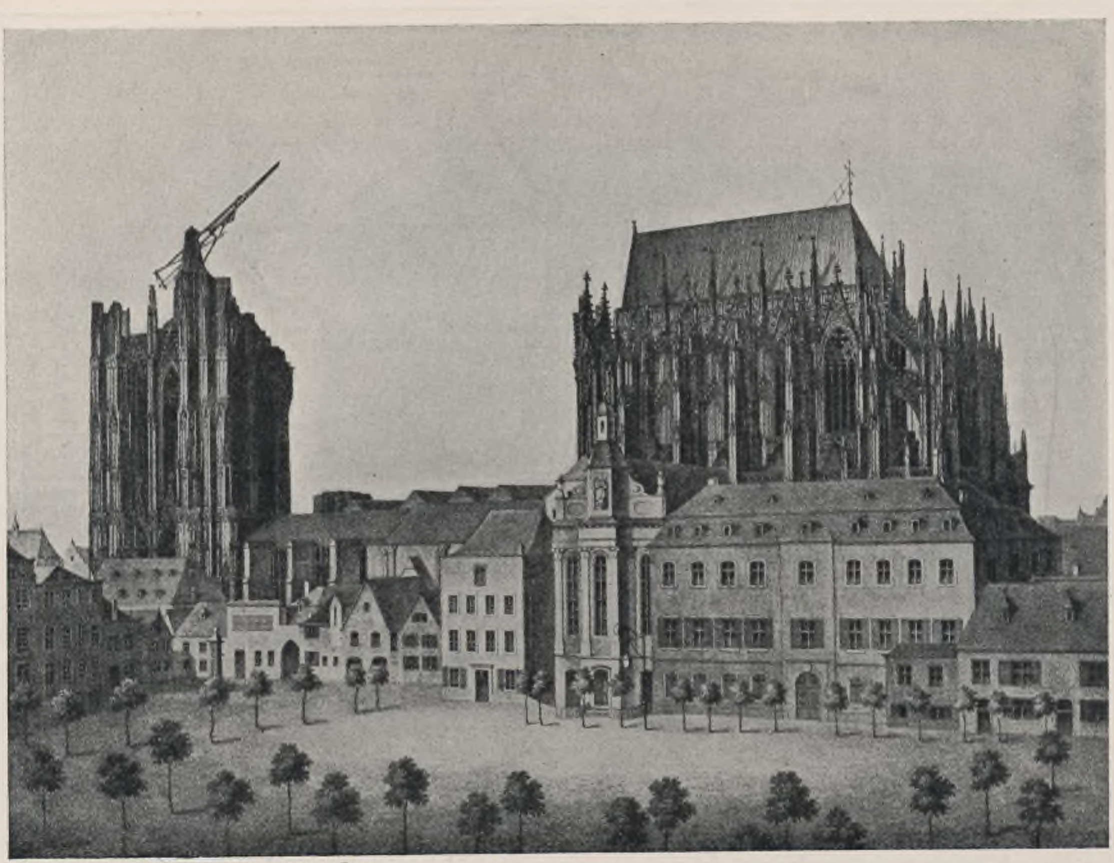


EINES hänselnde Prophezeiung, dass trotz allem Sammeln und aller Beiträge, trotz allem Betteln und in die Geldbörse Greifen der Dom von Köln doch niemals vollendet werden würde, war scheinbar eine sehr gewagte.

Denn: vollendet steht er doch, denkt der heutige Leser im warmherzigen Deutschland, der ohne weiteres wenigstens dem Zeugnis der Steine glaubt. Aber: vollendet wird er doch nicht, müsste der, welcher die Sache etwas tiefer ergründet, dem zu leicht zufrieden Gestellten ernüchternd entgegenwerfen.

Nein, der Westfront-Plan von Meister Johannes, der noch in einer der Chorkapellen gezeigt wird, wurde nicht in Wirklichkeit zu Ende ausgeführt und der Kölner Sankt Peter, so wie er von unsrer Zeit abgeliefert steht, ist nur ein Trugbild der imposanten Konzeption Gerhard von Riels. Das Baubedürfnis des frommen XIII. Jahrhunderts, sich erhebend auf unendlich breiterer Basis als der eines einzigen Menschengehirns, konnte nie durch die Hände unserer Zeitgenossen befriedigt werden. Der endliche Sieg des Jahrzehnte hindurch mit dem Klingelbeutel umherziehenden Domvereins ist schlimmer als eine Niederlage, denn der riesige Steinkoloss ist nun ein mit platter Schablonenkenntnis fertig gepfuschtes Bruchstück, ein grade durch seine äusserliche Vollkommenheit auf das jämmerlichste verstümmeltes Monument geworden.

Besser wäre es gewesen, hätten spätere Jahrhunderte das als ein Fragment unberührt gelassen, was alte Zeiten aus dem Wachstum ihrer lebendigen Kultur in voller Schaffens-



ANSICHT DES KÖLNER DOMS VOR 1842

wärme aufgeführt haben, — es hätte von echterer Pietät und grösserer Selbsterkenntnis unserer Generation gezeugt, anstatt dessen nun dürre Wissenschaft gelehrter Architekten und skandalöse Produktion kunstentehrender Kirchenfabriken aus dem unvollendeten Lobgesang ein passendes Legespiel gedrechselt haben. Das Fatale in diesem blinden Eifer war vielleicht weniger der Mangel an Glauben als an unerforschlicher Macht, jenen Glauben in göttlichen Orgeltönen herauszusingen. — Zu welcher Profanation des wahrhaft Beseelten führte das Durchsetzen jener Zuckerbäckerkunst, die, ohne zu vermuten, wie weit hier alles über ihrem armseligen Verstand war, bezahlt wurde für Leimen, Füllen, Feilen und Bekleben.

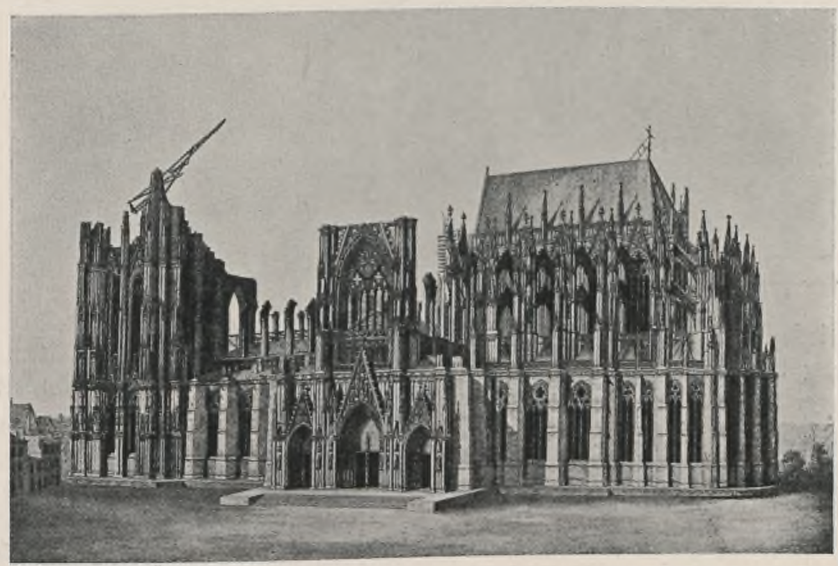
Würde denn jemand sich unterstehen die liegenden Figuren an Michel Angelos Mediciergrab weiter zu meisseln, jemand es sich in den Kopf setzen die Aerzte von Rembrandts in den Flammen angesengter Anatomie nach einer übrig gebliebenen Skizze wieder um die Leiche zu malen, jemand es wagen van Eycks Grisaille der Heiligen Barbara in Farben auszuführen! Es wäre ein Uebermut, der nur zu deutlich für Frevelmut gelten könnte. Und doch wäre der Versuch eines Einzelnen, sich so in den Schöpfergeist eines einzigen Grossen zu versenken, wie undenkbar er auch sein mag, immer noch weniger absurd als die Aufgabe einer zahlreichen Schar, das ganze Können der unter vielerlei Bildungseinflüssen, unter besonderen Rassenkreuzungen, unter dem eigenartig befruchtenden Einfluss von auf einander folgenden, grossen Predigern in einer ekstatischen Gemütsreligion und unter dem Einfluss einer hohen architekturalen Volksentwicklung zu Stande gekommenen kölnischen Bauhütten in einer anderen Zeit wieder zu erobern. Oder sind die breiten Wellen einer epischen Volkskunst, in denen dasjenige, was wir jetzt Stil zu nennen

pflegen, natürlich und selbstverständlich entstand wie der Laut der Muttersprache, nicht die unergründlichste Macht, die je aus der Menschenrasse geredet und gezeugt hat, und glaubt man denn, von Details ausgehend, einen solchen Stil wie einen Mechanismus ohne weiteres rekonstruieren zu können?

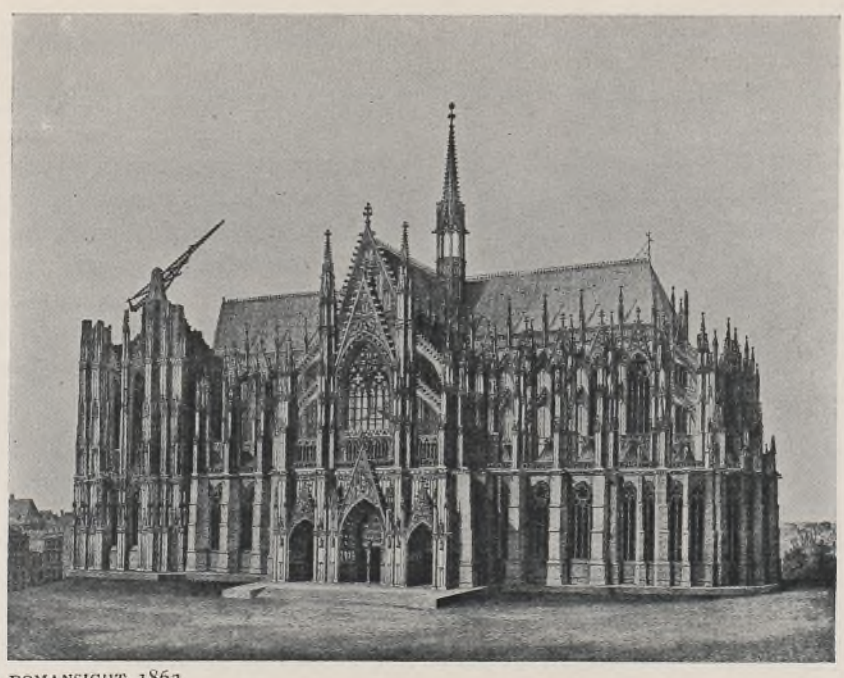
Ebensowenig wie das Wasser, das vor fünf Jahrhunderten an Köln entlang zog, jetzt wieder in die Rheinquelle zurückzutreiben ist, ebensowenig wird man bei dem ewigen Fortströmen der Menschenrasse ein vorüber gegangenes Evolutionsstadium wieder herstellen können, und ebenso wenig ist in den neuen gefärbten Scheiben, mit denen der Dom quasi zur Ergänzung aufgetakelt wurde, etwas anderes zu sehen als die dummste Verhöhnung jener aus dem XIV. Jahrhundert übrig gebliebenen Fensterpracht, von der man überhaupt nichts mehr versteht, wenn man ihr solche miserablen Produkte sklavischen Unvermögens zur Seite setzt.

Noch eine kölner Kirche, die von aussen so sehr durch die Schönheit ihrer reinen Grundsätze anlockt, wurde durch die Gläubigen unserer Zeit in unseliger Lust verdorben, denn die kakelbunte Geschmacklosigkeit, welche die romanische Martinuskirche auf so schauerliche Weise von innen polychromierte, hat nichts anderes als noch einmal die jammervolle Machtlosigkeit jenes handwerklichen Kunstbetriebs bewiesen, der wirklich gegen alle redliche Vernunft das Verstorbene vervollkommnen zu können glaubt. Es nützt nicht, dass man den Ritus handhabt, den Vorschriften folgt, die Kunstgriffe kennt und die Formen nachbildet: es giebt noch etwas Höheres, die Würde von alle dem Beherrschendes: den Rhythmus, und wo dieser Atem des Unbewussten zerstört wurde oder verloren ging, da hilft keine Kraft des Willens, des Wissens oder Strebens mehr, grade so wenig, wie man dem abgeschiedenen Körper das Leben wieder einblasen kann, nachdem das Herz in ihm nicht mehr schlägt. Die kölnische Kunst des XIV. Jahrhunderts ist nicht auf Priesterbefehl, nicht durch Fürstenwillen und nationalen Aufruf geboren — sie ist aus dem einträchtigen Geiste eines frommen, in allen Handwerken gut beschlagenen Volkes auf natürlichem Wege entsprungen, dessen Werk durch kein andres Volk aus andrer Zeit und von anderm Geist jemals ähnlich fortzusetzen ist. Das kann ebensowenig gelingen als man die jetzigen Rheinländer dazu bringen könnte, wieder in der Sprache ihrer Ahnen zu sprechen.

Mit Recht und voll edler Entrüstung haben die Vertreter der Mutterkirche diejenigen, die



DOMANSICHT 1851



DOMANSICHT 1863

zu selbstzufrieden sich mit dem Segen einer neuen Bildung brüsten, daran erinnert, dass ihre Vorgänger Bilderstürmer gewesen sind, die das Höchste und Feinste von der Arbeit ihrer Väter heruntergezogen und übel zugerichtet haben — aber wenn man die Kirchen, die im Dienst der Katholiken bleiben durften, als Ueberbleibsel einer verarmten Schönheit ehrfurchtsvoll zu betreten wünscht, so drängt sich nach solchem Besuch einem die Frage auf, ob die grössere Schuld jene treffen muss, die bewusst und absichtlich die Zeichen eines ihnen feindlich gewordenen Glaubens zerstört und verstümmelt haben oder aber die Andern, die durch ihre Verständnislosigkeit gegenüber dem Wesen der ihnen überlieferten Schätze mit Puppenkrämerei und nüchternem Geklebe ihre Tempel entweiht haben.

Wahrlich, wollte hier die hohe katholische Geistlichkeit sich als würdige Hüterin einer heiligen Tradition erweisen, so müsste sie selbst heutigen Tages mit einem Bildersturm beginnen, der all das elende Machwerk von den Zinnen und aus den Kapellen ihrer Tempel triebe! Es ist jedoch zu bezweifeln, ob ein Papst kommen wird, der den Bannfluch gegen die durch den Clerus sanktionierte Ketzerei schleudert und das, was uns von den schönsten Monumenten des Mittelalters bleibt, unter der eitlen Schminke hervorholt, um es so weit es noch möglich ist, als unantastbare Ueberbleibsel in Ehren wieder herzustellen.

Es giebt trotzdem noch eine Macht, eine ewig wiederkehrende, versöhnende und erhebende, die uns auf eine Weile die Schmach vergessen lässt und uns, wenigstens von der Strasse gesehen, die Hoheit des Kölner Doms glanzreicher und zu gleicher Zeit wie geläutert erscheinen lässt: die magische Macht des Mondlichts.

Nur das Mondlicht allein gönnt es uns, die Blicke bewundernd über den grauen Traum der Jahrhunderte schweifen zu lassen, gönnt uns in seinem stattlichen Schatten und inmitten des schlummernden Weltgewühls ein ehrfurchtsvolles Versenken in das stolze Schauspiel jenes riesigen Ciboriums von düsterm Stein. Das Mondlicht, welches die kalten Machwerke späterer Puppen, Baldachine, Strebepfeiler, Wasserspeier und Türmchen in den gewagten Zug eines gewaltigen architektoni-

schen Emporsteigens der zitternden Formmassen auflöst; das Mondlicht, welches durch sein Beleben der Vorsprünge die Eintönigkeit der kargen geometrischen Gesamtmasse bereichert, vertieft und phantastisch macht, so dass das Geflimmer dieser bei scharfem Licht eigentlich zu dünn-rippigen, erz-senkrechten deutschen Gotik zu einer wunderbar mächtig zusammenstimmenden Linien-Anschwellung wird, bei der Spannung schlank auf Spannung steigt, aus den Pfeilern rund herum die Strebebögen stützend emporschiessen, aus schweren Steinstämmen immer schlankere Schäfte und aus diesen jedesmal feinere Fialen springen, um sich hoch oben in den zart gekräuselten Kreuzblumen mysteriös zu entfalten; — das Mondlicht, in welchem die ganze hochgetürmte Gottesburg wie ein Wunderwald von in spitzen Blüten herausjauchzenden Stalagmiten erscheint, die in die Höhe von unter der Erdkruste dürstenden Mächten getragen, in ungestümem Verlangen nach dem Gewölbe der hohen Wolken in die kühle, blaue, unbegriffene Unendlichkeit hineinlangen.



DIE AUSSTELLUNG
AM
LEHRTER BAHNHOF

Im Jahr 1886 wurde die akademische Jubiläumsausstellung mit einem Prunksaal eröffnet, der mit Weiss und Gold dekoriert worden war. Es öffneten sich Nischen, aus ihnen heraus flatterten im Geist des Barockstils bewegte Figuren, wogten auf, wogten ab, stiegen zur Decke empor, hielten Kränze entgegen, stiessen ins Horn. An den freigelassenen Wandflächen waren Putten und Blumenranken erschienen, nach oben türmten sich Balustraden über Balustraden auf, an denen Figuren lehnten, die im Stil des Michelangelo lebten, und als Abschluss diente ein Deckengemälde, dessen Handlung in den Wolken spielte.

In diesem Jahre ist der grossen Kunstausstellung ein neuer Saal hinzugefügt worden, der für die veränderten Zeitumstände vollkommen charakteristisch ist. Man *sieht* nicht den Schmuck im Einzelnen. Worauf man achtet und was allein in dem neuen Raume



CARL VINNEN, LANDSCHAFT

nahe der alten Kuppelhalle bestimmend erscheint, das ist die Farbe der Wände und des Teppichs. Die Leistung des Architekten und des Bildhauers ist so gut oder so schlecht und so gleichgültig wie moderne italienische Ausstattungskünste; die blaue Farbe indessen giebt der Veranstaltung etwas Festliches und sie erinnert an die Farbe eines der Erholungssäle in einem der pariser grossen „Salons".

Und man möchte sagen, die Ausstellung im ganzen ist europäischer geworden, nivellierter.

Die Nachwirkung jedoch, mit der der Ausstellungswanderer die Säle verlässt, ist noch nicht unter allen Umständen gut.

Das Resultat hängt von den Sälen ab, in denen man sich vorwiegend aufgehalten hat: verlässt man die Ausstellung nach einem Besuch hauptsächlich der ausländischen Säle, so ist man sehr befriedigt, verlässt man sie, nachdem man lange Zeit in der deutschen Abteilung geweilt hat, so ist man selbst diesmal noch nicht von dem Banne, der auf den berliner grossen Ausstellungen lastete, befreit.

Es hätte als Ideal dienen müssen, die — natürlicherweise kleine — Zahl von erlesenen Werken der deutschen Bildhauerei und Malerei in einigen geschmackvollen Sälen zusammenzuthun, dann wäre, wie jemand mit recht gesagt hat, „das Spiel gewonnen gewesen", dann hätten „noch viel mehr Künstler in den übrigen Sälen zu Worte kommen können". In die Säle der nicht zurückgewiesenen Refüsierten hätte man einfach nicht hineinzugehen brauchen. Dies Ideal einer reinlichen Scheidung wurde in diesem Jahre noch nicht erreicht; in die besseren Säle kam immer noch zu viel Mittelgut und andrerseits hat der Leiter gegen die als mässig oder gering erachteten Werke eine zu drakonische Strenge walten lassen, indem er sie von der Ausstellung ausschloss, anstatt ihnen Säle zuzuweisen, in welchen sie unter sich bleiben konnten. Wie dem auch sein mag, die deutsche Abteilung wirkt leider

auch jetzt noch, als ob die Anregungen der letzten Zeit, alles, was in Europa an guten Bildern gemalt worden ist, spurlos an unseren Künstlern vorüber gegangen wäre; mit nur wenigen Ausnahmen wirkt die deutsche Abteilung so. Es beglückt uns, zu diesen den Leiter des Unternehmens, Prof. Kampf selber zählen zu können. Er hat ein Bild der „Beiden Schwestern" zur Ausstellung gegeben, in dem er sich zu europäischer Malerei bekennt und als leistungsfähigen Künstler bekundet. Auch vor dem Talent an sich, selbst ohne Berührung mit malerischer Kultur, wie es uns im Grafen Harrach entgegentritt, bleibt man stehen und wird zurückgehalten. Man sieht mit Vergnügen Harrachs kleines subtiles Bildnis einer eleganten Frau an, wenn es gleich von einem Maler angefertigt wurde, der die Malerei in einer Umgebung lernte, die für die rechte Kunst noch nicht aufgewacht war. Man begreift das Talent, das er hat — auch wenn es ihm an Erziehung gebricht.

Im grossen und ganzen zeigt die deutsche Ausstellung, wie gesagt, viel Rückständiges. Noch sieht man das Bild eines Malers, der sich mit einem Barett abgebildet hat. Schmachtend steht er in seiner Werkstatt, das Ungetüm auf die Locken getürmt, mit einem Ausdruck als ob er von der Marlitt geschildert wäre, „Der Künstler". Vor ihm, im Divan natürlich, erschauernd in den süssen Gefahren eines Künstlerateliers, eine porträtiert werdende Dame, in Handzeichnungen blätternd. Dieses um zwanzig Jahre zu spät gemalte Werk ist von Hugo Crola. Ein anderes Bild sieht man mit Betrübnis an, da es von dem viel höher stehenden Prof. Thedy stammt. Es stellt ihn im Kreise seiner Familie in der Form eines Triptychons dar. Auch an Thedy ist die Zeit spurlos vorübergegangen. Man findet auf seinem Bilde einen Ateliersessel und Aepfel oder Früchte, die unmotiviert auf dem Fussboden neben dem Lehnstuhl „malerisch angeordnet" liegen, so dass man an ein ehe-



FRITZ BURGER, DER WEISSE LEHNSTUHL

mals berühmtes Bild von Fritz August Kaulbach erinnert wird, das die Töchter eines da-



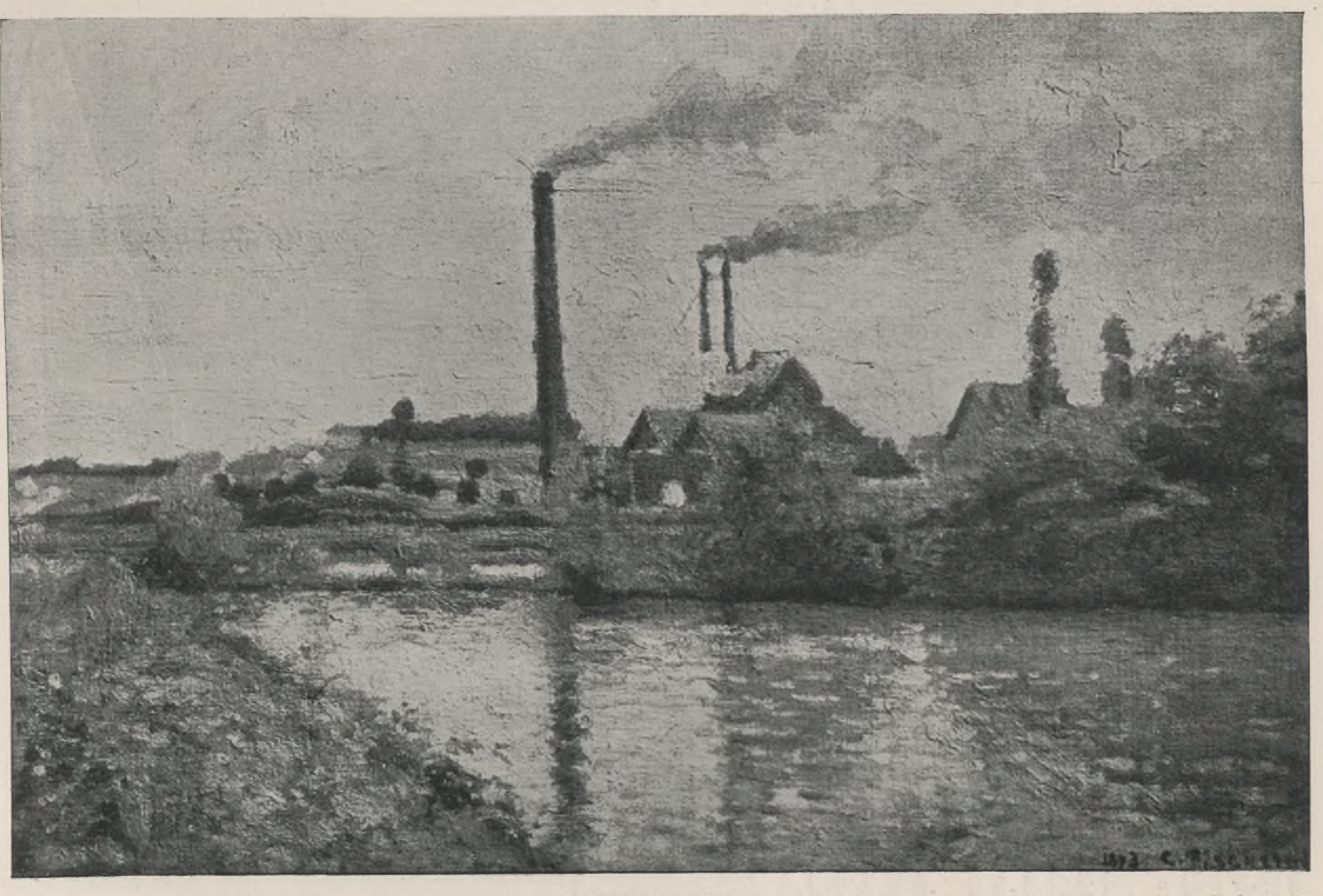
R. HÖNIGER, ALTES HAUS

maligen griechischen Gesandten darstellte, mit einem ähnlichen Lehnstuhl, mit ähnlichen Früchten, die auf dem Fussboden lagen, als ob das so gang und gäbe wäre in modernen Zimmern. Doch war jener Zeit das Bild von Kaulbach gewinnend, sammten im Ton und nach einer gewissen Richtung hin persönlich, das Bild von Thedy aber ist stumpf, nur tüchtig und akademisch. Mindestens aber sieht man einen Maler, der sein Handwerk kann, einen Maler, der als Lehrer fungieren kann, man sieht jedoch in der Ausstellung auch Porträts Georg Ludwig Meyns, der an der berliner Akademie Unterricht giebt und selber noch Schüler werden müsste. Dann sieht man das Porträt eines Malers im Sammtrock, von Bruno Pinkow, und dann Mädchenköpfe mit Reflexen von Rot, wie man sie nicht mehr malt. Bei der Gruppe der Porträts von eleganten Frauen bemerkt man sehr oft Kleiderpuppen; so dass uns Bennewitz von Loefen das eine schöne Kleid und Karl Ziegler in einer andern Ecke ein anderes schönes Kleid vorführt. Dann sieht man betrübende Lieblichkeiten von Kiesel. Und so viele Landschaften, die nur Vedute sind oder deren Effekte zusammengetragen wurden!

Um den Ehrensaal ist diesmal etwas wie eine Mauer gezogen. Er ist so resolut schlecht wie noch nie und scheint sagen zu wollen: die Kunst sucht draussen. Doch fallen hier immer noch einige Bilder besonders auf. Bei dem Knackfuss, den man findet, beginnt man, Anton v. Werner für einen Genius zu halten,



C. PISSARRO, FRÜHLINGSLANDSCHAFT



C. PISSARRO, PONTOISE

und das Bild von Röchling, eine Parade Kaiser Wilhelms des Ersten zeigend, ist eine so traurige Leistung des ursprünglich gar nicht unbegabten Künstlers, dass der Maler selbst sich leid thun muss, etwas derartiges geschaffen zu haben.

Die guten Bilder muss man sich in der deutschen Abteilung mit Mühe zusammensuchen. Man findet sie dann. Die Künstler, die am lehrter Bahnhof ausstellen und die gut sind, sind keineswegs schlechter geworden. Sie sind aber in einer Umgebung, welche noch immer zu wünschen lässt.

Einen im ganzen guten Eindruck in der deutschen Ausstellung hinterlässt die noch geschlossene Abteilung der aus der Secession ausgeschiedenen „Sechzehn". Nur Looschen wirkt in ihr unerträglich. Was Looschen anfasst, wird langweilig, wie durch einen Fluch, durch Verhexung. Er hat das Plakat dieser Ausstellung gezeichnet, man kann es nicht ein Plakat nennen, nur ein Verbrechen! Und in der Ausstellung hat er ein Bild, das Personen darstellt, die in einem Tingeltangel lachen — nie hat man ein so trauriges Bild gesehen, dessen grundfalscher Ton und elende Heiterkeit einen weinen machen könnte.

Die sehr vortreffliche Ausstellungsjury mag Blut geschwitzt und unsagbare Langeweile ausgestanden haben, ehe sie soweit war, dass alle von ihr angenommenen Bilder hingen.

✲

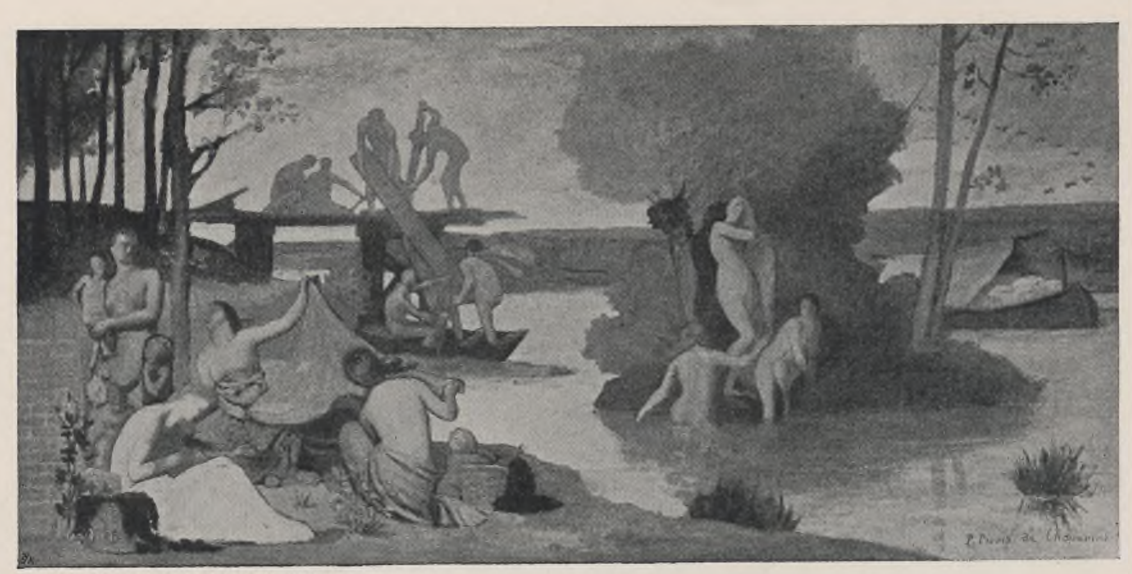
In den Sälen, die dem Ausland geweiht sind, hat der Ausstellungsleiter mit grosser organisatorischer Kraft und Vielseitigkeit einen eminenten belgischen Saal, eine sehr gute französische Impressionistenabteilung (mit einer Erweiterung zu Puvis de Chavannes hin)



A. RENOIR, UMGEGEND VON PONVILLE



CLAUDE MONET, WINTERLANDSCHAFT



PUVIS DE CHAVANNES, DER FLUSS



A. RENOIR, BLÜHENDE KASTANIEN



LEPINE, DIE BRÜCKE



JONGKIND, LANDSCHAFT

und eine recht gute amerikanische Abteilung geschaffen; die französische Impressionisten-abteilung ist dabei nur der Rest einer durch widrige Umstände unterbliebenen „Geschichte der modernen Landschaftsmalerei an ihren vorzüglichsten Beispielen.“ Der Impressionistensaal zeigt von Monet eine ausgezeichnete Winterlandschaft, rosig leuchtende Hügel hinten, blau angehauchte Schneeflächen vorne. Auch ein zweiter Monet ist sehr schön, eine Marine, mit wunderbarer Luft. Sisley ist nicht so gut vertreten, herrlich dagegen Pissarro mit seinem „Pontoise“ in einer Nachmittagsstimmung: kein besseres Bild von Pissarro ist je nach Deutschland gekommen. Renoir ist wunderschön vorgeführt. Auch etwas vom Uebergang



F. KHNOPFF, WEIHRAUCH

zum Impressionismus erfährt man, mit Jongkind. Und Boudin und Lépine erscheinen.

In ausgedehnter Weise ist Puvis de Chavannes herangezogen worden. Er tritt farbig in zwei Skizzen, ferner in einem Heiligenbilde mit lebensgrossen Figuren auf, ruhige Gestalten neben dem aufschäumenden Meere, ein Bild, aus dem man eine nahe Berührung mit den Entwürfen von Ingres für Glasgemälde, die im Louvre aufbewahrt werden, erkennen kann, endlich sieht man von ihm die umfangreiche Grisaille, die als Vorbereitung für das Monumentalbild der Bibliothek von Boston gedient hat.

Das Bild, das in Boston im Treppenhause hängt, hat natürlich nicht kommen können. Man sieht nur den Entwurf: ohne jene Farben, durch welche erst Puvis de Chavannes lebendig wird. Zweifellos bleibt dieser Entwurf denen stumm, die nicht schon derartige Bilder von Puvis ausgeführt sahen. Das Kaffeebraune und Chokoladenfarbene des Entwurfes führt irre. Nie ist es so schwer gemacht gewesen, Puvis de Chavannes erraten zu können. Nur wer Puvis de Chavannes' Lila und sein Blau kennt, vermag sich vorzustellen, wie dies Bild in Boston vor den Studien- und Lesesälen als eine wunderbar heitre und einladende Vorrede wirkt. Das Bewegende in diesem Bilde sind nicht die Musen, noch weniger liegt sein Wert in der traditionell gebliebenen Gestalt des Lichtbringers. All sein Reiz liegt in den Musen — die letzte in einem durchsichtigen violetten Schleier — *im Zusammenhange* mit der Frühlingslandschaft. Eine grosse Schönheit des Lichts und der lebendigen Formen ist in dieser Landschaft in dem fertigen Bilde entfaltet, der Blick versenkt sich in das azurne Meer und den grünen Rasen, der mit blühenden Bäumchen besetzt ist, in die Lorbeerbäume, in den Hain junger schlanker Eichen, deren erste Blätter sich auf einer grüngoldenen Luft absetzen, — und man beachtet den Unterschied, der zwischen der Idealität dieses Ausblickes und den regional abgegrenzten Landschaften obwaltet, die Puvis in den Treppenhäusern der Museen von Lyon und Rouen angebracht hat.

❊

Aber es ist kein Verdienst, denn es ist nur etwas Selbstverständliches, dass man mit französischen impressionistischen Bildern Säle schön



A. J. HEYMANS, SOMMERSONNE

machen kann, auch Puvis de Chavannes ist allen Kunstfreunden vertraut. Als eine bewundernswerte Leistung muss man hingegen das ansehen, was Prof. Kampf aus seinem belgischen Saal gemacht hat. Eine der schönsten Aufgaben von Ausstellungsleitern hat er hier erfüllt: unbekanntes Land zu zeigen, mit noch nicht gesehenen Bildern unsern Dank zu erobern. Allerdings ist Kampf halb Belgier, seine Mutter ist eine Belgierin. Immerhin, den belgischen Saal hat er ausgezeichnet zusammengestellt. Wir hatten uns von belgischer moderner Kunst schon eine versteinerte Vorstellung gemacht. Ständig zeigte man uns von moderner belgischer Kunst in der Plastik Meunier, in der Malerei Emile Claus. Man hätte wähnen müssen — wenn man in deutschen Ausstellungen die Beteiligung Belgiens verfolgte —, dass Emile Claus der grösste oder sagen wir, der einzige belgische moderne Landschafter von Belang sei. Nun lernen wir durch Kampf einen Künstler kennen, der viel emotionierter und besser ist, Adrien Joseph Heymans.

Ein entzückendes Bild ist von ihm im belgischen Saal, ungemein einfach, sehr lieblich. Man ist in der Sonne, gegenüber einem Bauernhause, dessen rotes Dach zart gegen die helle Luft sich absetzt. Das Bauernhaus ist leicht beschattet, von Luft und Sonne durchlassenden grünen Bäumen umgeben, deren Laub fabelhaft und — einfach gemalt ist. Im Grünen sieht man etwas weisse Wäsche zum Trocknen. Die Schlagschatten der Bäume vorn auf dem Wege gefallen mir nicht; sie scheinen mir zu sehr Farbe geblieben, sonst möchte ich das Bild vollkommen nennen.

Ein zweites Bild dieses Malers zeigt eine grosse Komposition, à la Rousseau, jedoch ganz selbständig behandelt, denn während Rousseau das emailartige Leuchten und Glänzen im Kolorit liebt, ist es Heymans auf nichts angekommen, als eine lichte Stimmung der Natur

wiederzugeben. In dieser neuen Scala findet er nun sehr schöne schimmernde Töne von weissen Rindern, die im Dunst der aufgehenden Sonne in einer hellen Sumpfniederung ihre Leiber zart violett leuchten lassen. Die Sonne hat sich hinter einer Gruppe von Bäumen, die die Mitte des weite Flächen zeigenden Gemäldes bildet, verborgen, Vögel fliegen von allen Seiten auf, und es ist das Erwachen des Lebens der Natur in einer frühen Morgenstunde mit ergriffener Empfindung geschildert. Ein Hüterjunge breitet die Arme aus, um die Rinder auf den richtigen Weg zu treiben. Seine Bewegung wird aber wie zu einem Ausdruck eines Gefühls von Glück an dieser schönen Morgenstunde. Wenige Bilder habe ich in der Schule, der Heymans angehört, so köstlich gefunden.

Die einzelnen hier vorgeführten Arbeiten sind natürlich nur ein Bruchteil der Produktion des jetzt dreiundsechzigjährigen Künstlers, der auf dem Lande lebt, und den in Deutschland, wir sagen bestimmt nicht zu viel, bisher Niemand kannte. Er ist ein Maler, der fast nur in Belgien ausgestellt hat, dort gehörte er zu den Pfadfindern der berühmten „XX" und zu den Teilnehmern der späteren „Libre Esthétique". Es sind zweimal Sonderausstellungen seiner Werke veranstaltet worden, zu denen alle bedeutenden Persönlichkeiten Belgiens, auch der König hinkamen — nur ein bedeutender Mensch ward vermisst, der Künstler selbst, den keine Macht bestimmen konnte, das Haus zu betreten, in dem seine Bilder versammelt waren. Dennoch liebt er seine Bilder über die Massen, so dass es gefährlich ist, wenn er sie behält, — er verdirbt sie leicht, malt hinüber und noch mal hinüber und kann sich nicht genugthun. Es giebt in Belgien zwei Sammler, die fast sein ganzes Lebenswerk sich zu eigen gemacht haben, einer errichtete eine Galerie für ihn. Man sollte versuchen, eine Sonderausstellung seiner Werke auch in Deutschland zu erreichen. Seltsam ist bei diesem Künstler, der seine erste Erziehung in einer der schauderhaftesten Akademieen erhielt, in Antwerpen — einer Akademie, die wie eine Heilanstalt gegen alle Aeusserungen des künstlerischen Eigenwillens erscheint und in der die Eleven eingeschlossen wurden, wenn sie des Morgens um neun in der Klasse angelangt waren, und in der es nur eine Art Natur gab, nämlich die, die von dem Professor Jacob Jacobs gelehrt wurde, und nur eine Art von Figuren, nämlich die, welche sieben Kopflängen hatten — merkwürdig ist es, dass der auf dieser grässlichen Anstalt „vorgebildete" Künstler — mit vierzehn Jahren war er hingekommen — als



MERTENS, SPIEGELNDES WASSER

er mit fünfzehn Jahren von seinem Kollegen Meyers begleitet einen Ausflug aufs Land machte, am Abend voll Ergriffenheit sagte: „Könnte man nicht ohne Konture malen?"

Als Heymans zum ersten Male die Natur erblickte, war er sieben Jahre alt. Er kam als antwerpner Kind in das Haus seines Onkels, der Bürgermeister von Wechelderzande war. Später hat er sich ganz in diesem Dorfe niedergelassen, lebt völlig einsam im Umgang mit der Natur, scheut selbst das Gespräch mit den Hirten und Bauern.

✿

In das Lob, das man für die belgische Sammlung im ganzen haben muss, kann selbst die weite Composition eines blutjungen Belgiers eingeschlossen werden, Ciamberlani aus Brüssel. Links sieht man auf seinem Bilde einen Kahn aus Puvis de Chavannes' „armem Fischer", rechts eine Frau, die aus einem Bilde von Eugène Carrière stammt; die Stimmung der Arbeit ist von Puvis de Chavannes abhängig, einzelne Teile der Landschaft von Alphonse Legros. Dennoch ist hier eine Art einheitlicher Durchseelung, die eine Hoffnung auf die Zukunft giebt.

Gegenüber dem Bild Ciamberlanis hängt die schon bekannte, wenn auch nicht populär gewordene Arbeit von Frédéric in Brüssel, „die Natur", fraglos ein Bild von einem wunderbaren Können, man braucht nur die keusche, kühle Fülle der Farben zu studieren. Von einer grossartigen Schönheit ist die Frau mit dem Kinde, das an ihrer Brust saugt. Und wunderbare Stillleben sind auf der Arbeit, sowohl das eine mit den Frühlingsblumen, wie das Winterstillleben, auf welches der Schnee fällt. Nichtsdestoweniger ist das Bild unerfreulich. Man sagt vielleicht das Richtige, indem man bemerkt, dass in diesem reichen Konzert die Musik fehle.

Mertens ist ein Maler, dessen Bilder sehr auf Moll gestimmt sind. Auf dem einen seiner Werke zeigt er einen Fischer bei seinem Fischkasten, am Abend. Alles ist immaterialisiert. Das Holz des Kahns und des Fischkastens hat seinen Charakter verloren und ist nur noch Ton. Der Fischer, bei dem man gleichfalls das Gefühl der Körperlichkeit nicht mehr hat, blickt, vom Rücken gesehen, ins Weite. Der Himmel wird auf dieser Arbeit nicht direkt sichtbar, das blaue Wasser geht bis zum obern Rande des Werkes hinauf und spiegelt nur den Himmel, spiegelt seine rötlich gelben Abendwolken, die mit dem klaren Blau



W. H. CHASE, DAS JAPANISCHE BUCH

eine gute Harmonie geben. Die Bäume des andern Ufers, die ebenfalls gespiegelt werden, sind vielleicht etwas zu gelblich.

Das zweite Bild Mertens' ist ebenfalls weich. Ein Priester, der zu einem Sterbenden eilt, ist vorübergeschritten, vorn, an einer Mauer, hält sich eine Arbeiterfamilie in stillem Gebet. Der Mann hatte eine Schubkarre von vergehenden blauen Farben gefahren, auf der eine lehmgelbe Schaufel und ein gelbbräunlicher Sack liegt. Diese blauen, gelben, gelbbraunen Töne geben mit dem grau, grün,

violett gebrochenen Tone des unteren Teiles der Mauer einen Akkord. Ueber den oberen Teil, dessen Ziegelsteine noch ihr ursprüngliches kräftiges Rot behalten haben, bricht das Abendlicht herein, so dass die Steine glühen und strahlen und die einzelnen Ziegel gleichsam ein individuelles Leben auszuhauchen scheinen, wogegen die Arbeiterfamilie in ihren zerschlissenen, grauen Gewändern etwas fahl Gewordenes, in den trüben verarbeiteten Gesichtern etwas Erloschenes hat. Nur auf die Nase der kleinen Tochter fällt ein Lichtfleck, der aber zu unfrisch wirkt und etwas an die Lichttöne auf den Steinen erinnert. Im ganzen ist es ein feines, wenn auch etwas schwaches Bild.

✲

Laermans ist ein Maler, den ich kaum verstehe. Es ist so unbegreiflich, wie ein Künstler heute zu der Tonsprache Breughels kommt. Doch muss man zugeben, dass etwas wie sein Bild „im Dorf“ eine Leistung ist, die beiden Bekümmerten, die in einer Landschaft voll bewegter Stimmung erscheinen, sind trotz der unnuancierten Farbe wie aus einem Guss. Das Unartikulierte, Unnuancierte in dem Talent von Laermans hängt vielleicht mit seinem körperlichen Gebrechen zusammen; er ist taubstumm.

Khnopff bereitet eine Enttäuschung. Das Bild „der Weihrauch“, das dieser zuweilen interessante Aesthet ausstellt, ist allzusehr „weissbehandschuht“.

Der Gipfel der belgischen Abteilung ist die Reihe von Büsten des ganz ausgezeichneten Bildhauers Lagae. Sie sind von einer Kraft, dass man an die grössten Meister unserer Tage denken muss. In einem weiten Abstande kann man auch der beiden vortrefflichen Büsten des belgischen Königspaares von Vinçotte Erwähnung thun.



HITCHCOCK, BESIEGT

✲

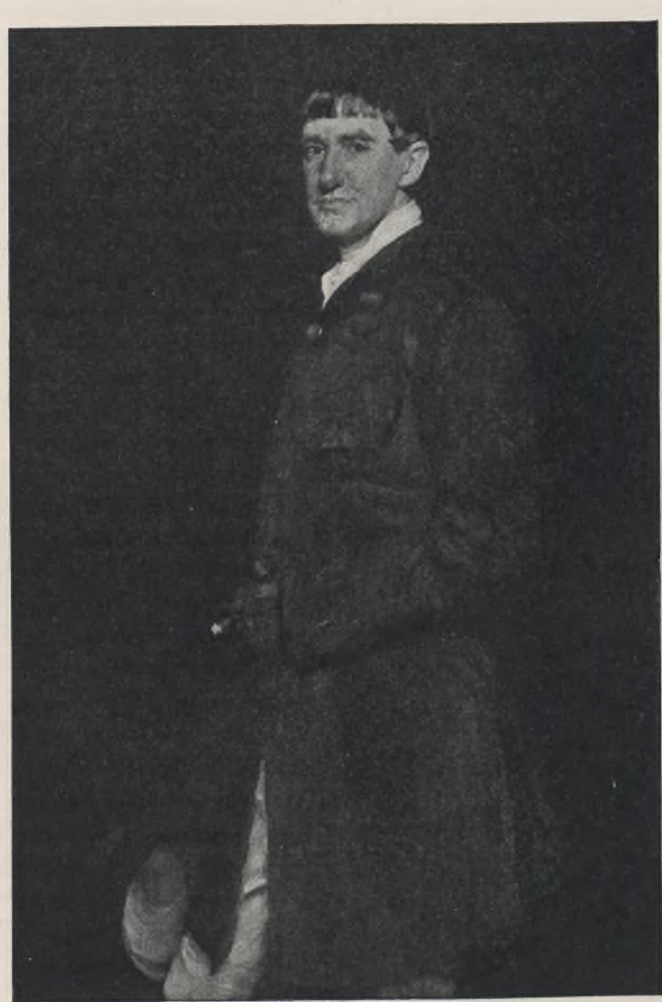
Beim Zustandebringen der amerikanischen Abteilung ist viel Sorgfalt und Mühe verwendet worden. Leider ist es nicht mög-

lich gewesen, von dem grössten aber etwas launischen Amerikaner Whistler ein Bild zu erhalten (und eine amerikanische Kunstausstellung ohne Whistler, sagte uns mit Recht Gari Melchers, ist wie eine Aufführung des Hamlet ohne Hamlet). Doch haben sonst die amerikanischen Künstler nicht nur einer europäischen Kolonie, sondern aus allen ihren Niederlassungen ausgestellt. Man sieht die Amerikaner, die ihre künstlerische Herkunft von Bastien Lepage ableiten, man sieht die Dépendance in Holland mit Gari Melchers und Hitchcock, man bemerkt Chase, der seine Jugend in München zubrachte und für Hals und Leibl schwärmte, und Carl Marr, der in München geblieben ist; mit Paris hängen der pathetische Humprey Johnston, die Orientmaler Bridgman und Weeks zusammen; durch Whistler ist La Farge angeregt. Dann bemerkt man jene Amerikaner, die Genrescenen aus dem alten Amerika in der Art Meissoniers malen. Dann sieht man von E. A. Abbey, der früher so viele Illustrationen aus Shakespeare für „Harpers Weekly" zeichnete, eine Scene aus Hamlet gemalt, die überaus kennzeichnend für den Illustrator ist. Nämlich es ist trotz aller Farbigkeit, selbst trotz aller charakteristischen, die Zeit Hamlets fixieren sollenden Farben, kein Bild geworden, vielmehr etwas Gedachtes geblieben. Wäre es nicht unendlich geschickter gemacht als von jenem Düsseldorfer, so möchte man sagen, es klinge an Bilder des in Düsseldorf verstorbenen Carl Gehrts an. Und endlich sieht man die beiden besten Bilder dieses neuen blauen Saales. Das eine ist von John Sargent. Dem in Florenz geborenen Amerikaner bereitet es sonst Vergnügen, die excentrischsten, wildesten Modedamen von London mit seinem unfehlbaren Pinsel auf die Leinwand zu bannen. Dieses Mal hat ihn das Gegenteil gereizt, ein sanfter, milder, aristokratischer französischer Jüngling aus gutem Hause hat es ihm angethan, ihn hat er mit derselben Feinheit der Pinselführung, die nur weniger sichtbar wird, mit demselben unfehlbaren Geschick, nur mit einer sich mehr verbergenden Verve, in grosser Schönheit der Farben — vielleicht mit einem etwas zu eleganten Strich — porträtiert. Er verfügt über ein Können, das mit dem von Zorn konkurriert, den er im übrigen im Anschauen der Persönlichkeit ganz wesentlich an Geist übertrifft. Und J. J. Shannon malte ein ausserordentliches Porträt des australischen Illustrators Phil May, im roten Jagdfrack. Nicht nur wegen des Rot in der Kleidung, dem wir so oft auf Bildnissen des grossen Sir Joshua Reynolds begegnen, auch wegen des eigentümlich Saftvollen der Charakteristik (und speziell des Trinkfrohen im Ausdruck) reiht sich das Kunstwerk der Kette englischer Männerbildnisse aus dem achtzehnten Jahrhundert an. Man bewundert die Fülle und



JOHN SARGENT, MONSIEUR DELAFOSSE

Plastik seiner Anschauung, wirft jedoch einen sinnenden Blick auf die Physiognomie an sich. In die Erinnerung tritt ein Aquarell, das Phil May im Jahre 1883 gemacht (es ist im dritten Bande des „Savoy“ abgebildet) und auf dem er einen Philister dargestellt hat, der von einer hochmütigen Gattin geplagt seine vier Kinder an einem sonnigen Feiertage über die staubige Chaussee schleppen muss. Offenbar ist in jenem Bürger mit der tragikomischen süsssauren Miene und diesem Phil May von Shannon, dem keine herrschsüchtige Frau etwas anthun könnte, eine gewisse Gemeinsamkeit; es scheint, dass Phil May zu jenen Künstlern gehöre, welche, ohne sich dessen bewusst zu sein, beim Entwerfen ihrer Phantasiefiguren ein wenig von sich in die Gesichter hineinlegen. Und so scheidet man von Shannons ausgezeichnetem Bildnis nicht allein mit dem Bewusstsein, dass es ein malerisches Meisterwerk ist, sondern auch mit der Ueberzeugung von seiner Aehnlichkeit. H.



J. J. SHANNON, PORTRÄT VON PHIL MAY

DIE RESTAURIERUNG DES PAUMGARTNER-ALTARES

VON

MAX J. FRIEDLAENDER

GEGEN das Ende des 16. Jahrhunderts und zu Anfang des 17. hob sich Dürers Ruhm und seine Werke kamen zu Ehren. Kaiser Rudolf II. und der bayerische Kurfürst Maximilian warben mit Ausnutzung ihrer Uebermacht, mit List und mit reichen Mitteln um alles Auffällige und Bedeutende, was Nürnberg von Dürer besass. Das Resultat der habgierigen fürstlichen Kunstliebe zeigt sich in den Museen. Wien und München besitzen die reichsten Schätze Dürer'scher Kunst, während in Nürnberg so gut wie nichts zu finden ist. In jener kritischen Zeit, da Nürnberg so arg beraubt wurde, hat man fleissig Handel getrieben mit der Hinterlassenschaft Dürers, hat man auch Echtes durch Falsches ersetzt, kopiert und nachgeahmt. Der Dürer-Stil erlebte eine zweifelhafte Auferstehung. Haltlose süddeutsche Maler, wie Hans Hoffmann, Georg Gärtner, Jobst Harrich, Paul Juvenel wandten sich von dem italienischen Akademiestil zu der Art des alten nürnberger Meisters, dessen Schöpfungen von Fürsten so leidenschaftlich gesucht und so hoch bezahlt wurden. Was damals im archaisierenden Stile geschaffen wurde, wird heute belächelt und verachtet, *soweit es nicht noch immer als Dürer'sche Arbeit gilt.*

Im Jahre 1613, wie es scheint, erwarb Kurfürst Maximilian von Bayern aus der Katharinenkirche von Nürnberg den Paumgartner-Altar. Die stattlichen Ritter mit den charaktervollen Porträtköpfen auf den Flügeln dieses Altares, der in der Pinakothek steht, sind populär geworden. Die Kunsthistoriker haben das Triptychon nie genau betrachtet als ein „bekanntes" Stück und sich über das Unbefriedigende des Eindrucks in der üblichen Art hinweggeholfen mit der Wendung: Die Ausführung ist von Schülerhand. 1503 etwa wurde als Entstehungszeit angenommen.

Eine Merkwürdigkeit war nicht zu übersehen. Die Flügel hatten nicht die natürliche Dimension, die halbe Breite der Mitteltafel; sie waren offenbar an beiden Seiten erheblich vergrössert. Die Malerei auf den angestückten Leisten unterschied sich aber weder nach Art noch nach Qualität von der Hintergrundsmalerei auf den Originaltafeln.

Die Konsequenz aus dieser Beobachtung wurde erst gezogen, als im vorigen Jahre alte Kopien nach den Flügeln des Paumgartner-Altares zufällig nach München kamen. Diese Kopien, die in der wiener Sammlung Klinkosch gewesen sind, stammen aus Dürers Zeit. Sie sind höchst getreu in Hinsicht auf die ritterlichen Figuren, haben aber leeren, dunkelen, neutralen Fond, keine Landschaft und keine Pferde. Da man nun die Kopien mit den Originalen zu vergleichen bequeme Gelegenheit hatte, begann man zu ahnen, dass das *Mehr* der Originale, jener Reichtum an Landschaft, die Rosse, Helme und der Schild des einen Ritters nichts wäre als spätere Zuthat, als Arbeit jenes Malers, der die Flügel so thöricht verbreitert hatte. Die technische Untersuchung machte die Vermutung zur Gewissheit.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts war ein Triptychon mit beweglichen, beiderseitig bemalten Flügeln etwas Unbequemes, das sich schlecht in einer kurfürstlichen Kunstkammer präsentieren liess. Die Ritter, die dem fürstlichen Liebhaber von dem ganzen Altar gewiss am besten gefielen, schienen nicht genug Spielraum zu haben. Im 17. Jahrhundert

hatte man andere Raumvorstellungen als in Dürers Zeit. Also wurde ein geschickter Hofmaler, wie man glaubt, J. G. Fischer damit betraut, gewisse Aenderungen an den Dürerschen Bildern vorzunehmen. Fischer opferte die Rückseite der Flügel, wo eine Verkündigung Mariae zu sehen war, machte die Tafeln breiter, übermalte und bereicherte den Grund. Er hielt sich bei der wunderlichen Arbeit namentlich an Dürers berühmten Kupferstich „Ritter Tod und Teufel". Als dieser Thatbestand *Dank der Bemühung des Konservators Karl Voll* aufgeklärt war, entfernte der münchener Restaurator Professor Hauser die Zuthaten des 17. Jahrhunderts und stellte den Originalzustand her.

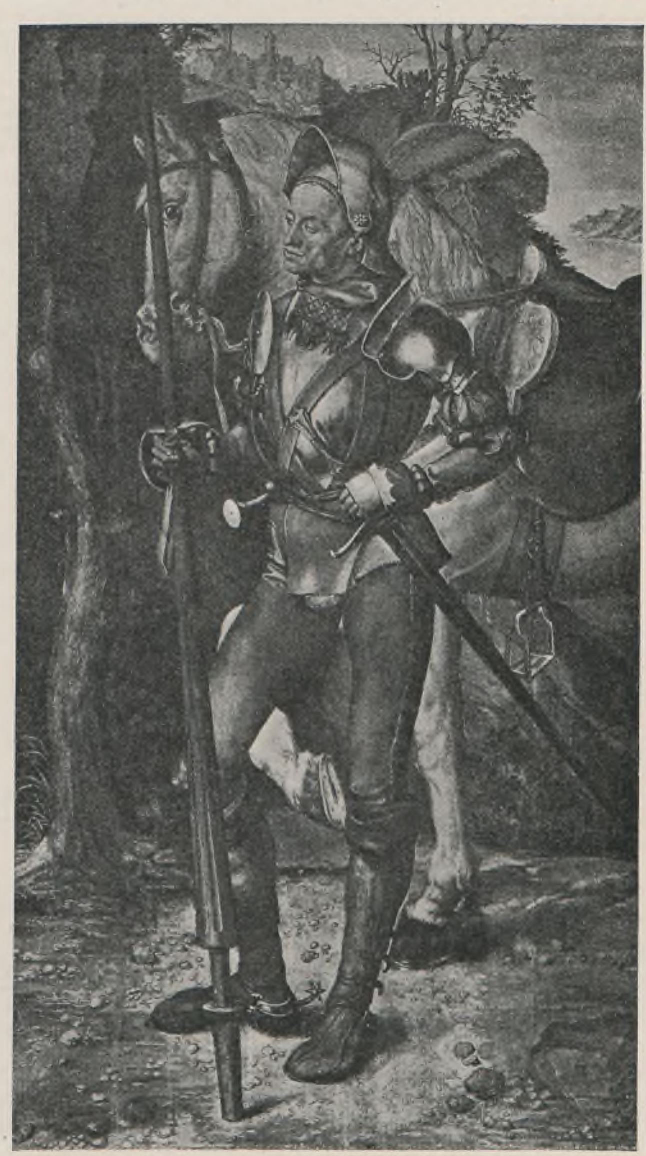




Auf die Kunde von der Rehabilitierung der Dürer'schen Arbeit erklang leise und sentimental aus deutschen Munde und pathetisch anklagend aus französischem Munde die Frage, ob denn mit dieser „Restaurierung" etwas Rechtes gethan sei. Von den Franzosen ist

eigentlich die Frage nicht gestellt worden, sondern gleich die Antwort gegeben worden, eine sehr bestimmte Antwort, die zusammengepresst wurde in das ausdrucksvolle Wort *„vandalisme"*. von einem mir unbekannten Prinzip ausgehend, die Restaurierung „un fait d'une audace inouie" und scheint ernstlich zu glauben, dass die Zuthaten des bayerischen Hofmalers irgend welchen Wert gehabt hätten, irgend





welchen Anspruch darauf, konserviert zu werden.

Der pietätvolle Kunstfreund, der im Februarheft der neuen französischen Zeitschrift „Les Arts" die Leser von seiner Empörung in Kenntnis setzt, hat nicht etwa die Bilder nach der Restaurierung untersucht und beschädigt gefunden, sondern er nennt *a priori*,

Schlimm genug für uns, dass das Stilwidrige und Läppische des alten Zustandes so lange unbemerkt geblieben ist. Doch wir hatten uns stumpf gesehen an allzu bekannten Er-

scheinungen und standen ohne Kritik, was sich psychologisch erklären und entschuldigen lässt, diesen Dingen gegenüber. Heute aber gilt die Entschuldigung nicht mehr, und dem Gemisch aus Echt und Falsch nachzujammern, ist absurd.

Allerdings *Eines* entschuldigt den französischen Kunstfreund. Sein Schmerz beruht auf einer thatsächlich falschen Voraussetzung. Er nimmt nämlich ohne weiteres an, dass diejenigen Partien der Dürer'schen Malerei, die im 17. Jahrhundert mit Farbe bedeckt worden waren, also die Goldnetze auf den Köpfen, das Ohr des einen Ritters und der Drachen und die Fahnen, von Prof. Hauser nach den Kopien ergänzt worden seien, während in Wahrheit diese Dinge beim Fortwaschen der Uebermalung zum Vorschein gekommen sind. Mit einer, vielen französischen Bilderkennern eigenen misstrauischen Unkenntnis der Restauriertechnik hält er für unmöglich, dass ein erfahrener Restaurator jüngere Farbeschichten ablösen könne ohne die älteren zu beschädigen. Auch der Redakteur der Zeitschrift „Les Arts" hört mit überlegener Skepsis münchener Kunde, als ein Mann, der an Zauberkünste nicht glaubt.

Wir stehen vor einem Gegensatz zwischen französischer Auffassung und deutscher Praxis, der allgemein und wichtig ist. In Deutschland hat man zu viel an den alten Bildern gethan, in Frankreich zu wenig. Wir leiden daran, dass manches von allzu energischen Restauratoren beschädigt worden ist, haben aber wenigstens den kleinen Vorteil, bei den teueren Versuchen gelernt zu haben. In Frankreich hat man etwas den alten Gemälden nichts Schlimmes gethan, aber auch nichts Gutes, und der Louvre kann als eine unbekannte Gemäldegalerie betrachtet werden, da tausend Feinheiten, Nuancen und Absichten der Meister unter vielfacher Schicht von Schmutz und verdorbenem Firniss verborgen liegen. Keine Reinigung ist besser als eine Verputzung, und dass ein Konservator konservativ ist, mag sich ziemen. Eine Methode aber, die, um das Bild zu konservieren, auch alle Krankheiten, Schäden, Entstellungen konserviert, wird wohl nicht als letzte und höchste Weisheit der Bilderhygiene anerkannt bleiben.

AUS DEM TAGEBUCHE

VON

EUGÈNE DELACROIX*

ALS Rubens im Alter von mehr als fünfzig Jahren als Gesandter zu dem Könige von Spanien geschickt wurde, verwendete er die Zeit, die ihm seine Geschäfte liessen, dazu, die prächtigen italienischen Originale, die man noch jetzt in Madrid sieht, zu kopieren. In seiner Jugend hat er ungeheuer viel kopiert. Dieses Kopieren, das von den modernen Schulen vollständig vernachlässigt wird, verschaffte ihm sein riesiges Wissen.

Kopieren war die Erziehung fast aller grossen Meister. Man erlernte zuerst die Manier seines Meisters, wie ein Lehrling ein Messer zu machen lernt, ohne seine Originalität zu zeigen. Dann kopierte man alles, was einem von den Werken gleichzeitiger oder früherer Künstler in die Hände fiel. Die Malerei war zuerst ein richtiges Handwerk. Man war Bildermacher, wie man Glaser oder Tischler war. Die Maler malten Schilde, Sättel, Fahnen. Diese ersten Maler waren mehr Handwerker

* Wir beschliessen hiermit die Reihe von Bruchstücken aus Eugène Delacroix' Tagebuch, einem der köstlichsten Malerbücher die uns vermacht sind. Der fertige Band ist in diesen Tagen erschienen.

als wir; sie lernten erst gründlich das Handwerk, ehe sie daran dachten, Karriere zu machen. Heute ist das Gegenteil der Fall.

❀

Pastosität. Das wahre technische Talent muss darin bestehen, aus den materiellen Mitteln den grösstmöglichen Nutzen für die Wirkung zu ziehen. Jede Art hat ihre Vorteile und Nachteile. Um nur von der Oelmalerei, der vollkommensten und an Hilfsmitteln reichsten Technik zu sprechen, so ist es wichtig, zu studieren, wie sie von den verschiedenen Schulen behandelt wurde, und zu sehen, welchen Vorteil man aus diesen verschiedenen Manieren ziehen kann. Aber man kann sich, ohne sich in das Detail jeder dieser Manieren einzulassen, a priori davon Rechenschaft geben. Was die Vorzüge dieser Technik (der Oelmalerei), welche die grossen Meister auf verschiedene Weise zur Vollkommenheit geführt haben, ausmacht, ist: 1. die Intensivität, welche die dunkeln Töne bewahren, die man weder bei der Leimfarbe, noch in der Freskomalerei, noch in der Aquarellmalerei, noch, mit einem Wort, bei irgend einer Wasserfarbenmalerei findet, da das Wasser, hier das einzige Agens, das die Farben auflöst, sie, wenn es verdunstet, viel heller auftrocknen lässt: Die Oelmalerei hat die Eigenschaft, die Farben frisch zu erhalten, so dass man sie ineinander malen kann. 2. Die Möglichkeit, den Umständen nach bald Lasuren, bald Pastositäten anzuwenden, was die Wiedergabe sowohl der stumpfen, als der durchsichtigen Stellen unvergleichlich erleichtert. 3. Der Möglichkeit, nach Belieben die Malerei zu übergehen, ohne sie zu zerstören, und die Kraft der Wirkung zu verstärken oder die Rohheit der Töne zu mildern. 4. Das lange Nassbleiben der Farben, das dem Künstler das Malen erleichtert, u. s. w.

Mehrere Nachteile. Einfluss des Firnisses; Notwendigkeit, mit dem Retouchieren zu warten.

Es ist nötig, den Kontrast zwischen Pastosität und Lasur so zu berechnen, dass dieser Kontrast noch sichtbar ist, selbst wenn dies häufige Firnissen das Bild glatt gemacht hat.

❀

Die Alten sind in ihrer Plastik vollendet. Rafael ist es nicht in seiner Kunst. Ich mache diese Beobachtung aus Anlass des kleinen Bildes von Apollo und Marsyas. Das ist ein herrliches Werk, von dem man den Blick nicht abwenden kann. Es ist zweifellos ein Meisterwerk, aber das Meisterwerk einer Kunst, die nicht zu ihrer Vollendung gelangt ist. Man findet darin die Vollendung eines persönlichen Talentes gepaart mit Unwissenheit, dem Resultat des Augenblicks, in dem es geschaffen wurde. Der Apollo klebt am Hintergrunde. Dieser Hintergrund mit seinen kleinen Geschichten ist kindisch. Die Naivität der Wiedergabe und die geringe Kenntnis, die man damals von der Luftperspektive hatte, entschuldigt ihn. Der Apollo hat dünne Beine; sie sind schwach modelliert; die Füsse sehen aus wie Brettchen, die unten in die Beine hineingesteckt sind; der Hals und die Schlüsselbeine sind verfehlt oder vielmehr nicht verstanden. Ungefähr ebenso steht es mit dem linken Arme, der einen Stab hält; ich wiederhole es: Es ist die individuelle Empfindung, der eigenartige Zauber des seltensten Talentes, die einen bei diesem Bilde anziehen. Nichts dergleichen bei den kleinen Gypsen, die bei dem Besitzer des Bildes daneben lagen, und die vermutlich nach antiken Bronzen gegossen sind. Es finden sich bei ihnen wohl Partien, die vernachlässigt oder weniger vollendet sind als die andern; aber die Empfindung, die alles belebt, geht immer Hand in Hand mit einer vollkommenen Kenntnis der Kunst. Rafael ist hinkend und graziös.

Die Antike ist voll der unaffektierten Anmut der Natur; nichts stört darin; es fehlt nichts, und es ist nichts zu viel. Bei den Modernen giebt es kein Beispiel einer ähnlichen Kunst.

Bei Rafael sehen wir eine Kunst, die in den Windeln liegt; die grossartigen Partien lassen die unverstandenen, die kindlichen Naivitäten, die nur das Versprechen einer vollkommeneren Kunst sind, übersehen.

Bei Rubens zeigt sich eine Ueberfülle, eine Kenntnis der Mittel der Kunst und besonders eine Leichtigkeit in ihrer Anwendung, welche die erfahrene Hand des Künstlers zu übertriebenen Wirkungen fortreisst. Bei Puget wunderbare Partien, die an Wahrheit und Energie die Alten und Rubens überbieten, aber keine Gesamterscheinung. Schwächen bei jedem Schritt, fehlerhafte Partien, mühsam zusammengestoppelt; Gemeines, Gewöhnliches auf Schritt und Tritt.

✻

Realismus. Den Realismus sollte man den Antipoden der Kunst definieren. In der Malerei und in der Plastik ist er vielleicht noch widriger als in der Geschichte und in dem Roman, von der Poesie spreche ich gar nicht, aus dem einfachsten Grunde, weil das Instrument des Dichters eine reine Konvention ist, eine abgemessene Sprache, die den Leser von Anfang an über das alltägliche Leben erhebt. Eine realistische Poesie wäre ein famoser Widerspruch, wenn man sich dieses Ungeheuer überhaupt ausdenken könnte. Was wäre z. B. in der Plastik eine realistische Kunst? Die genaueste Nachahmung, die die Hand des Menschen hervorbringen könnte, würde immer hinter einfachen Naturabgüssen zurückbleiben. Kann man denn annehmen, dass der Geist die Hand des Künstlers nicht führt und kann man es zugleich für möglich halten, dass er trotz seines Strebens nach absoluter Genauigkeit, diese merkwürdige Arbeit nicht mit der Farbe seines Geistes färben wird, wenn man nicht so weit geht vorauszusetzen, dass Auge und Hand genügen, irgend etwas hervorzubringen? Damit der Realismus nicht ein leeres Wort sei, müssten alle Menschen denselben Geist, dieselbe Art und Weise haben, die Dinge zu sehn. Ich habe schon vor einiger Zeit über den Widerspruch geschrieben, der auf dem Theater zwischen dem System besteht, das den Ereignissen folgen will wie sie sich zutragen, und demjenigen, das sie hinsichtlich des Eindrucks in einer gewissen Ordnung vorführt. Worin besteht denn das höchste Ziel der Kunst, wenn nicht im Eindruck? Besteht denn die Mission des Künstlers nur darin, Material aufzufahren und den Zuschauer irgend einen Genuss daraus ziehen zu lassen, jeden wie er kann und nach seiner Manier? Giebt es denn nicht unabhängig von dem Interesse, das der Geist in dem einfachen und klaren Gange einer Komposition, in dem Reize geschickt herbeigeführter Situationen findet, eine Art Moral, die selbst in einer Fabel vorhanden ist? Wer wird diese mit mehr Erfolg herausholen als derjenige, welcher im voraus alle Teile seiner Komposition so anordnet, dass der Zuschauer oder der Leser ohne es zu merken dahin geführt werde, davon ergriffen oder bezaubert zu werden? Was finde ich nun in einer Menge Werke? Eine Aufzählung alles dessen, was man dem Leser vorführen soll, besonders der materiellen Gegenstände, minutiöse Schilderungen von Personen, die sich gar nicht durch ihre Handlungen charakterisieren. Ich glaube einen Bauplatz zu sehen, auf dem jeder behauene Stein sich einzeln präsentiert, aber ohne Beziehung zu seinem Platze im Gebäude. Ich betrachte einen nach dem andern ohne eine Wölbung, eine Galerie, oder gar einen ganzen Palast zu sehen, in dem Kränze, Säulen, Kapitäle, Statuen sogar, nur ein grandioses oder gefälliges Ganze bilden, aber wo alle Teile durch eine einsichtige Kunst verschmolzen und in ein Verhältnis gebracht sind.

✻

In den meisten modernen Kompositionen sehe ich den Autor bemüht, die Neben- und die Hauptpersonen mit gleicher Sorgfalt zu beschreiben. Er erschöpft sich, um mir den Subalternen, der nur für einen Augenblick erscheint, unter allen Gesichtspunkten zu zeigen und der Geist heftet sich an ihn wie an den Helden der Geschichte. Das erste Prinzip ist das von der Notwendigkeit der Opfer.

Getrennte Porträts, wenn sie auch noch so vollendet sind, können kein Bild abgeben. Nur die besondere Empfindung kann die Einheit erzeugen, und sie wird nur erreicht, indem man bloss das zeigt, was gesehen zu werden verdient.

Die Kunst, die Poesie, leben von Erfindungen. Man schlage einem Realisten vor, übernatürliche Objekte zu malen: einen Gott, eine Nymphe, ein Ungeheuer, eine Furie, alle diese Einbildungen, die unsern Geist entzücken!

Die Vlamen, die in der Darstellung von Szenen aus dem gewöhnlichen Leben so wundervoll sind, und merkwürdigerweise in sie die Idealität hineinlegten, welche dieses Genre, wie alle andern, beansprucht, scheiterten gewöhnlich (mit Ausnahme von Rubens) an mythologischen oder bloss historischen oder heroischen Sujets, an Sujets aus der Fabel oder aus Dichtern. Sie malen mit derselben Sorgfalt, die sie sonst in die Wiedergabe einer Kneipenszene legen, einige Figuren nach der Natur d. h. nach vlämischen Modellen und vermummen sie mit mythologischen Gewändern und Beiwerk. Daraus entstehen dann schnurrige Resultate, die aus einem Jupiter oder einer Venus verkleidete Brügger oder Antwerpener machen u. s. w.

Der Realismus ist die grosse Zuflucht der Erneuerer in den Zeiten, in der die schlecht und maniriert gewordenen Schulen, um den blasierten Geschmack des Publikums aufzureizen, dahin gekommen sind, sich in dem Kreise derselben Erfindungen zu drehen. Eines Morgens wird dann von einem Manne, der sich für inspiriert ausgiebt, die Rückkehr zur Natur proklamiert.

Die Carracci, und das ist das berühmteste Beispiel, das man anführen könnte, glaubten, sie würden die Schule Rafaels verjüngen. Sie glaubten in dem Meister Schwächen nach der materiellen Nachahmung hin zu sehen. Es ist in der That nicht schwer zu sehen, dass die Werke Rafaels, Michelangelos, Correggios und ihrer berühmtesten Zeitgenossen ihren Hauptreiz der Phantasie verdanken und dass die Nachahmung des Modells bei ihnen nebensächlich oder sogar vollständig untergeordnet ist. Die Carracci, die unleugbar sehr kluge, sehr geschickte und kunstsinnige Menschen waren, sagten sich eines Tages, sie müssten ihrerseits nachholen, was ihre berühmten Vorgänger vernachlässigt oder vielmehr verschmäht hatten; dieses Verschmähen erschien ihnen vielleicht als eine Ohnmacht, alle die verschiedenen Vorzüge in ihren Werken zu vereinigen, die ihnen, den Carracci, unumgängliche Bestandteile der Kunst zu sein schienen. Sie machten Schulen auf; bei ihnen fangen die Schulen an wie man sie heut auffasst. Sie setzten das beharrliche Studium des lebenden Modells an Stelle der Beschäftigung mit allen Gebieten der Kunst, von der jenes nur ein Teil ist.

Die Carracci schmeichelten sich zweifellos, sie würden, ohne die breite und tiefe Empfindung der Komposition zu verlieren, ihre Bilder mit besser wiedergegebenen Einzelheiten beleben und so die grossen Meister, die ihnen vorhergegangen waren, überflügeln. In kurzer Zeit führten sie ihre Schüler zu einer allerdings realistischeren Wiedergabe, welche die Aufmerksamkeit von den wesentlicheren Teilen des Bildes, das doch vor allem in der Absicht, der Phantasie zu gefallen, geschaffen war, ablenkten. Die Künstler hielten es für das Mittel, die Vollendung zu erreichen, wenn sie aus ihren Bildern eine Sammlung von treu nachgemalten Stücken machten . . .

David ist eine merkwürdige Mischung von Realismus und Idealem.

Die Vanloo kopierten nicht mehr das Modell: Obgleich die Trivialität ihrer Formen auf die niedrigste Stufe gesunken war, so schöpften sie alles aus ihrem Gedächtnis und der Handwerksgeschicklichkeit. Diese Kunst genügte für den Augenblick. Die gekünstelte Anmut, die kraftlosen Formen ohne jeden natürlichen Accent genügten für diese Bilder, die ohne jede Originalität der Erfindung, ohne jede Spur der naiven Grazie, welche den Werken der primitiven Schulen ihren dauernden Wert verleihen, alle nach einer Schablone gemacht waren.

David gab sich zuerst dieser Manier hin; es war die der Schule, aus der er hervorging. Ohne besondere Originalität, aber mit einem klaren Verstand begabt, war er gerade in dem Moment geboren, als diese Schule ihrem Ende entgegenging und als, dank den mittelmässigen Genies eines Mengs und Winckelmann, eine

oft etwas unüberlegte Bewunderung der Antike aufkam. In einem glücklichen Augenblicke wurde er sich über die Schwächlichkeit und Schlaffheit dieser schmählichen Produktionen seiner Zeit klar. Die philosophischen Ideen, die zu gleicher Zeit um sich griffen, die Ideen von der Grösse und Freiheit des Volkes, mischten sich zweifellos in den Ekel, den er vor der Schule, aus der er hervorgegangen war, empfand. Dieser Widerwille, der sein Genie ehrt und der sein grösster Ruhmestitel ist, führte ihn zum Studium der Antike. Er schloss sich, sozusagen mit dem Laocoon, dem Antinous, den Fechtern, mit diesen männlichen Schöpfungen des antiken Genies, ein. Er hatte den Mut, sich ein neues Talent zu schaffen, darin dem unsterblichen Gluck ähnlich, der in vorgerücktem Alter auf seine italienische Manier verzichtet und sich in reineren und naiveren Quellen verjüngt hatte. Er wurde der Vater der ganzen modernen Schule in Malerei und Plastik. Er reformierte sogar die Architektur, ja sogar die Möbel für den täglichen Gebrauch. Er setzte Herculanum und Pompeji an die Stelle des Bastard- und Pompadurstiles und seine Prinzipien hatten eine solche Macht über die Gemüter, dass seine Schule ihm gleichkam und Schüler hervorbrachte, von denen einige ihm ebenbürtig sind. Er herrscht in gewisser Beziehung heute noch, und trotz gewisser Umwandlungen, die der Geschmack seitdem durchgemacht hat, ist es doch klar, dass alles noch von ihm und seinen Prinzipien ausgeht. Aber welches waren seine Prinzipien und bis zu welchem Grade hat er sich an sie gehalten und blieb er ihnen treu? Die Antike war sicherlich die Basis, der Grundstein seines Gebäudes. Die Einfachheit, die Majestät der Antike, das Massvolle der Komposition, der Gewänder, das er noch weiter trieb als Poussin.

Davids Einfluss beherrschte die Plastik ebenso wie die Malerei.

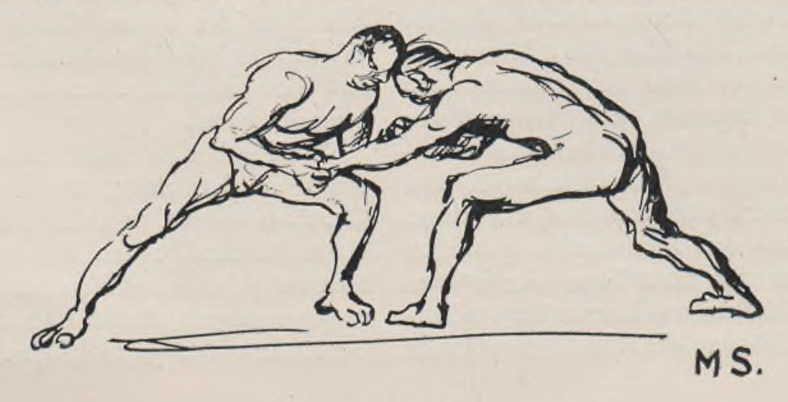
❋

Man muss versuchen, die „koloristische Farbe" und das „leuchtende Licht", von dem Frau Cavé sprach, zu vereinigen. Wenn man die breiten Lichtflächen zu sehr vorherrschen lässt, so vernichtet man die Halbtöne und wirkt infolge dessen farblos. Verfällt man ins Gegenteil, so schadet das namentlich bei grossen Kompositionen, die aus der Entfernung gesehen werden sollen, wie Plafonds u. s. w. In Malereien letzterer Art ist Paul Veronese Rubens durch die Einfachheit der Lokalfarben und die Breite des Lichtes überlegen. (Susanne und die Greise im Louvre, ein Bild, an dem man etwas lernen kann.) Der Lokalton bei Veronese muss sehr gesteigert sein, um bei einem so breiten Licht nicht farblos zu wirken.

Die malevischen Lizenzen. — Jeder Meister verdankt oft ihnen die erhabensten Wirkungen. Das Unfertige bei Rembrandt. Das Uebertriebene bei Rubens. Die Mittelmässigkeit kann solche Sachen nicht riskieren, sie ist niemals ausser sich . . .

❋

Tizian wusste wahrscheinlich nicht, wie er ein Bild fertig machen würde . . . Rembrandt wird es wohl oft ebenso gegangen sein. Seine ausserordentlichen Gewaltsamkeiten sind weniger beabsichtigt, als die Folge von ununterbrochenem Experimentieren.





CHRONIK

BERLIN



Die Arbeiten von J. E. Blanche, die mit einer kleineren Reihe von Schöpfungen Cottets zusammen bei *Schulte* ausgestellt waren, haben sich durch jene Ehrlichkeit ausgezeichnet, die den gebildeten Mann kennzeichnet: sie stellen Blanche nicht anders dar als er ist. Er brüstet sich nicht damit, eine Persönlichkeit zu sein, er giebt ganz einfach zu erkennen, dass er zwar eine Leidenschaft des echten Parisers hat: Kunstliebe, und eine seiner wahrhaften Tugenden: Geschmack, dass er indessen nicht prätendiert, eine Einzelerscheinung, ein merkwürdiges Etwas zu sein. Es posiert ganz und gar nicht, und das ist es, was unsere Seele ihm günstig stimmt. Er ist im Grunde ein Akademiker in der Reinkultur; nicht einer jener geringfügigen Akademiker, die das von Professoren an Akademien geringerer Grade – überhaupt an Akademien – Gelehrte aufnahmen, sondern ein Akademiker, dem die Glücksgötter beschieden hatten, von unmittelbaren Künstlern umgeben, nicht inmitten von Malern aus zweiter und dritter Hand, von Kindheit an zu leben. Als er acht Jahre alt war, wurde er zu Manet geschickt, der darüber entscheiden sollte, ob aus ihm ein Maler werden könnte. Und wenn man nichts anderes von Manet wüsste als dieses, dass er Jacques Emile Blanche die Aufgabe stellte, eine *Brioche*, das ist ein Hörnchen zu malen . . . anstatt des Gipskopfes oder anstatt des mit vielen Furchen und einem Patriarchenbarte versehenen Modellgreises . . . so würde man schon daran erkennen, welch ein fruchtbares Ingenium in jenem grossen Künstler gesteckt hat, den wir als unsern Malermeister ersten Ranges verehren.

Blanche ist Manet nicht treu geblieben; er hat sich dem Kultus vieler Götter gewidmet. Eine Zeit lang schien er nicht mehr ein Pariser zu sein sondern ein Engländer in jenem Sinne, wie es Paul Bourget war, voller Vorliebe für englische Kultur, allerdings nicht für die englischen Präraфaeliten und Aestheten, sondern für die englischen Künstler des achtzehnten Jahrhunderts, für Gainsborough und Romney, zuweilen auch für Rowlandson. Jene Periode seiner Porträtmalerei liegt nun hinter ihm, in der er mitten in Paris die Damen und die Kinder, welche von ihm porträtiert wurden, mit grossen Hüten ausstattete und mit Kostümen, die eine Adaption aus dem achtzehnten Jahrhundert waren – zum Glück ist diese Epoche vorbei und wir sehen ihn in den Arbeiten, die bei Schulte waren, nur ein einziges Mal in einer nahen Anschmiegung an alte Meister: in seinem Porträt des spanischen Malers Zuloaga, den er, Zuloaga entsprechend, mit der Grandezza eines alten Spaniers darstellt, im übrigen erfreut er durch delikate Beobachtungen des Lebens. H.

DRESDEN

Aus Aachen gelangte in den Besitz der Gemäldegalerie ein Bild des 15. Jahrhunderts, deutsche Schule, das die auf diesem Gebiete bestehende Lücke in interessanter wenn auch natürlich nicht in vollständiger Weise ausfüllt. Das unbezeichnete Bild rührt nämlich von der Hand jenes fesselnden Meisters her, den man mit dem Kupferstecher, gemeinhin der Meister des amsterdamer Kabinetts genannt, identifiziert hat. Das Hauptbild des Meisters ist wohl die Kreuzigung in Freiburg und gerade mit diesem zeigt unser Gemälde in den Typen — die breit gezogenen schmalen Augen der Frauen, ihre Grübchen-Kinne, die lockigen Jünglinge, der seltsam in die Stirn herabgezogene Kopfputz der Frauen — die unverkennbarste Aehnlichkeit.

Es giebt nicht viele deutsche Gemälde des 15. Jahrhunderts, die einen so interessanten Wettstreit zwischen realistischer und konventioneller Auffassung zeigen wie die neue Beweinung Christi der dresdener Gemäldegalerie. Die Komposition bewegt sich völlig in den herkömmlichen Bahnen. Schwerer Goldgrund verdeckt den Himmel und undurchsichtige Heiligenscheine überschneiden die Gesichter. Die Landschaft zeigt links und rechts konventionelle Kulissen, dagegen liegt das Grab rechts in einer eigenartigen Hügel-Höhle. Am Leichnam Christi sind die Nägel der Füsse und der Hände blau unterlaufen und es zeigen sich noch andere Spuren der feinsten Beobachtung, die verraten, wie realistische und genaue Studien der Meister an wirklichen Leichen gemacht hat, ehe er das Bild malte. Ganz eigenartig ist die umgedrehte Stellung des linken Fusses Christi. So malt kein gedankenloser Heiligenmaler, so malt ein Mensch, der auch bei dem allerhäufigsten Vorwurf und der allergewöhnlichsten Bestellungsarbeit sich noch über jede kleine Einzelheit Rechenschaft giebt.



C. MARR, DAS KIND AUF DEM LANDE
BERLINER GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG

Ganz überraschend ist das Bild von Jerusalem im Hintergrund. Die Häuser sehen keinem Bau des Occidents irgendwie ähnlich. Sie sind aber noch weniger phantastische Gebäude, sondern peinlich genaue Darstellungen der dach- und



A. OBERLÄNDER, AUF DER HIMMELSWIESE — BERLINER GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG



FERDINAND ANDRI, OCHSENGESPANN — AUSSTELLUNG DER WIENER SECESSION

fensterlosen niedrigen Bauten des Orients, wie man sie auch heute noch in Palästina sieht. Entweder der Maler ist dort gewesen oder was viel wahrscheinlicher ist, er, der richtige Meister des Hausbuchs, hat sich von einem Reisenden ganz genau über das Aussehen der Häuser Jerusalems Auskunft geben lassen.

Ich könnte mich an kein deutsches Gemälde des 15. Jahrhunderts erinnern, in dem das so klar zu Tage tritt. Kräftiges aber nicht sonderlich auffallendes Kolorit und dieselbe Nachlässigkeit der Technik, die wir auch in den Kaltnadelradierungen des Hausbuchmeisters treffen, zeichnen das in der Hauptsache gut erhaltene Gemälde aus. Man sieht, dass es sich um eine recht wertvolle Erwerbung der Galerie handelt.

Hans W. Singer.

WIEN

Die XVII. Ausstellung der *Secession* ist den wiener Secessionisten gewidmet. Nachdem die Vereinigung in den letzten Ausstellungen die beste moderne Kunst des Auslands vorgeführt, zeigt sie nun das Schaffen ihrer österreichischen Mitglieder. Und freudig wird man es gewahr, wie sich das künstlerische Niveau wieder einmal bedeutend gehoben hat. Das Programm einer österreichischen Malerei wird hier immer mehr zur That. Die Raumgestaltung wirkt schlicht und intim: Durch Einbauten wurden neben einem grösseren Saal – drei Bilder von Klimt, ein Aquarell von Alt, ein prachtvolles Porträt von Putz, Landschaften von Jäger, Jaschke und Auchentaller hängen darin – dreizehn kleine Räume geschaffen, in denen Andri, Engelhart, Jettmar, Kurzweil,



RICHARD LUKSCH, TANZGROTESKEN, IN BLEI GEGOSSEN WIENER SECESSION

List, Metzner, Moll, Nowak, Orlik, Roller, Schmutzer, Stöhr und Tichy, jeder Künstler in einem eigenen Raum, ihre Kollektionen ausstellen. Sehr gut ist die Plastik vertreten; neben Metzner stehen Canciani, Luksch und Engelhart in vorderster Reihe. Das Ver Sacrum-Zimmer füllen, wie gewöhnlich, graphische und kunstgewerbliche Arbeiten.

In der Frühjahrsausstellung im *Hagenbund* wird, wie immer, Kunst des guten Durchschnitts geboten, den einzelne überragen, manche nicht erreichen. Die Stützen des Bundes: Ameseder, Bamberger, Konopa, Luntz, Peyer, Ranzoni, Suppantschitsch, Wiet sind mit Landschaften vollzählig erschienen. Walther Hampel giebt neue Proben seines aparten koloristischen Geschmacks, voll malerischer Kraft sind die Zügelschüler von Hayek und Hegenbarth. Als Gäste des Hagenbundes haben sich Uprka mit zwei wunderbar tonigen Bildern, Hudecek mit Landschaft und Marine, Slavicek mit einem Pastell eingestellt. Unter den Plastikern fällt diesmal Josef Heu auf.

Im Kunstsalon *Pisko* haben *jung-ungarische* Maler ausgestellt, die, daheim verlacht und verspottet, zu uns gekommen sind, um es sich bestätigen zu lassen, dass ihre ernsten Bestrebungen im Einklang mit den Zielen der modernen europäischen Kunst stehen. Die Kritik kann diesen Zusammenhang – mit einigem Vorbehalt – konstatieren. Unter den 28 Namen hat mancher künstlerische Bedeutung. Von einem Toten sprechen die jungen Leute mit Begeisterung: von Paal Laszlo, der dreissigjährig 1879 im Irrsinn starb. Sie nennen ihn ihren grössten Landschafter. Und in seinen Bildern, die ausgestellt sind, erkennt man die zwei Erlebnisse seines kurzen tragischen Lebens: die Freundschaft mit Munkacsy und den Aufenthalt in Barbizon.

Das *Künstlerhaus* sinkt immer mehr zum Magazin herab. Hugo Haberfeld.

LONDON

In weiten Kreisen Interesse für die Kunst zu erwecken, ist der Zweck der Whitechapel-Ausstellung, welche alljährlich im Frühjahr stattfindet. Der Eintritt ist frei, und den ganzen Tag – besonders in der Mittagsstunde, sind die Räume von der armen Bevölkerung dieser Gegend stark besucht. Es ist die einzige Ausstellung in London, in der alle einheimischen Künstlergruppen vertreten sind: die Akademiker, die Freisinnigen, die Glasgow-Schule und die Mitglieder des New English Art Clubs sind unter einem Dach vereinigt. Hier treffen wir alte Bekannte unter den besten Bildern des Jahres, auch die von früher, welche



EMIL ORLIK, AM SONNTAG — WIENER SECESSION

sich einer gewissen Berühmtheit erfreuen und deren edelmütigen Besitzern das Publikum diesen seltenen Kunstgenuss verdankt.

In der gegenwärtigen Ausstellung füllen die Mitglieder des N. E. A. C. einen ganzen Raum, und hier befindet sich ein wunderschönes kleines Aquarell-Bild von Whistler „The Convalescent" von sehr zartem Gefühl und reizendem Ton – grau und weiss, leicht angetuscht mit blau und orange-gelb in einer Zusammenstellung feiner Nuancen, deren Geheimnis Whistler allein beherrscht.



D. MUIRHEAD, DAS VERLORENE GELDSTÜCK — NEW ENGLISH ART CLUB

Von Wilson Steer ist die grosse Porträtstudie „Jonguils"– ein früheres Werk, etwas hart in der Farbe, mit mässig erzieltem Effekt einer Lampenbeleuchtung: dagegen die Entwickelung Steers jetzt in üppiger Form- und Farbenpracht desto bemerkenswerter ist. Von seinen Landschaften sehen wir „The Rainbow", eine Sommerlandschaft in goldenen Dunst gebadet, mit weitem Horizont, von sturmgejagten Wolkenmassen bedeckt, und mit deutlich zu erkennendem Einfluss der altenglischen Landschaftsmaler, die als Farbendichter der englischen Landschaft allein dastehen. Charles Shannon ist durch eine sehr schön komponierte Gruppe „Weintrauben"



CARL MOLL, WINTER — WIENER SECESSION

herrlich und bieten eine wahre Augenfreude. Ein Porträt des Künstlers von W. Rothenstein zeigt uns eine sympathische und ungewöhnliche Persönlichkeit.

Oben in der grossen Galerie finden wir eine Zusammenstellung schottischer Künstler nebst dem Schaffen englischer Maler wie Watts, Brangwyn und Maurice Greiffenhagen.

John Laverys Bildnis einer hübschen jungen Dame, welche neben einem Fluss in einer hellgrünen Landschaft sitzt, ist angenehm, wenn auch unbedeutend. Das japanische Bild George Henrys „The Butterfly" ist ein buntfarbiges Stück aus früherer Zeit, das uns an seine Verbindung mit Hornel erinnert.

Der Liebenswürdigkeit der Messrs Carfax, der Eigentümer von „The lost piece of Money", verdanke ich die beigefügten Bilder. B. von Keudell.

von edlem Gefühl und voller, tiefer Farbe vertreten. Genrebilder sind stets ein Hauptzug des New English Art Club; und als erster der Reihe kommt Orpen mit seinem charaktervollen Bilde „The Chessplayers", einem richtigen Beispiel seiner speziellen Kunst des geschickten Gruppierens und zierlichen Ausführens der Details. Seine Bilder und auch die seiner Kollegen John, Will Rothenstein und Mac Evoy zeigen uns stets bürgerliche Interieurs, belebt von Gestalten.

Will Rothenstein bringt eine gute Menge Kreidezeichnungen, lauter Porträts bekannter Persönlichkeiten der Künstlerwelt, sehr ausdrucksvoll und von feiner scharfer Beobachtung. Francis Dolls Kreideporträts sind originell und witzig, obgleich manchmal von etwas derbem Humor. Johns Aktstudien sind ganz famos und erinnern an Degas. Die Malerei von David Muirhead ist ernst und dichterisch gesinnt, er malt hauptsächlich in düsteren Farben — grau, braun und grün, und dabei erzielt er selten schöne Licht- und Schatteneffekte. „The lost piece of Money" (das verlorene Geldstück) ist ein Beispiel seiner Kunst. Charles Conder schickt zwei seiner kapriziösen und zierlichen Phantasiestücke, „Fête galante" nennt er das eine. Sein drittes Bild heisst „Blüthe" und zeigt einen Obstgarten in voller Frühlingspracht. Das Kolorit und das Sonnenlicht sind

EDINBURG

In Edinburg versteigerte Christie am 16. Mai die Sammlung Hamilton Bruce, in der vor allem die Landschaften des Holländers Jacob Maris sehr gut bezahlt wurden. Daneben kamen noch einige Werke des in England lebenden, so hoch geschätzten Mathys Maris zum Verkauf, die gleichfalls ungewöhnlich hohe Preise erzielten, und Bilder der Schule von Fontainebleau. Jacob Maris: Ein Kanal in den Dünen 17900 *M.* Maris die Schwestern 16400 *M.* Jacob Maris: Dorf am Kanal mit Windmühlen und Figuren 15400 *M.* Mathys Maris: Das Schloss 15200 *M.* F. A. Madrazo: Eine Unbekannte 14750 *M.* Mathys Maris: Montmartre 13000 *M.* Jacob Maris: Gehöft in den Dünen 13000 *M.* Corot: Im Gehölz, Abend 11800 *M.* Monticelli: Flussufer 10300 *M.* G. Morland: Landstreicherlager im Gehölz 9500 *M.* Jacob Maris: Fluss, mit Figuren 9500 *M.* Jacob Maris: Kanal in Amsterdam 8700 *M.* Corot: Landschaft 8700 *M.* Ziem: Hochzeit auf dem Adriatischen Meer, Venedig 8000 *M.* Diaz: Wald von Fontainebleau im Sommer 7800 *M.* Jacob Maris: Dorfszene, mit Brücke überm Kanal, Schiffen und Figuren 7000 *M.* Jacob Maris: Rotterdam 5300 *M.* Jacob Maris: Flussufer 3400 *M.* Corot: eine Landschaft 4000 *M.* Resultat der Auktion: 620000 *M.*



BÜCHERBESPRECHUNGEN

Richard Muther, „Geschichte der englischen Malerei". Mit 152 Abbildungen im Text. Berlin, S. Fischer 1903. 400 S.

Ein neues Buch von Muther bedarf keiner Anzeige. Man hat eigentlich nur zu sagen: es ist da, kann vielleicht noch hinzufügen, was etwa der Inhalt der einzelnen Abschnitte ist. Denn heutzutage verbindet jeder in Deutschland, der sich irgendwie mit Kunst abgibt, mit Muthers Namen eine ganz genaue Vorstellung und weiss daher, wie er sich zu der Neuerscheinung zu stellen hat.

Der Referent erfüllt eine Pflicht, indem er kurz über den Inhalt berichtet. Das Buch beginnt mit einem Auftakt über fremde Kunst in Alt-England. Dann kommt Hogarth, dann Reynolds und Gainsborough, eingeführt durch Bemerkungen über die bürgerliche Kultur im England des 18. Jahrhunderts. Danach über Landschaft und Tierbild der gleichen Zeit, worin eine neue Würdigung des Meisters zu finden, der in Claudes Spuren wandelte, Wilsons.

Das neue Jahrhundert führt der Abschnitt ein: Die grosse Malerei, d. h. der Klassizismus (Barry, Stothard); Bildnis und Tierstück (Romney, Hoppner, Lawrence, Landseer u. s. w.), Phantastik und Geschichtsmalerei (Blake, Füssli — „ein seltsamer Mensch, den zu entdecken unsere Pflicht wäre" — Northcote), die Genremalerei (David Wilkie „als einer der führenden Geister der europäischen Kunstgeschichte zu feiern" u. Newton).

Das Kapitel „Die Anfänge der Landschaftsmalerei" leitet zu den Abschnitten über Constable — „Die Entdeckung der Luft" — und Turner — „Der Flug in die Sonne". Man ersieht aus den Titeln, wie Muther den Stoff anpackt.

Ein Zwischensatz „Ermattung": man sucht sich an Altes anzulehnen oder in neuen Stoffen (Orientmalerei) neue Sensationen. Das Ende dieser Epoche, das Jahr 1849, in der die „Secession" feste Form gewinnt; die Secession der Präraffaeliten, die ihre abwägende Beurteilung findet. Dann Einzelabschnitte: Millais, Leighton und der Klassizismus, Rossetti, Burne-Jones, Morris und das Kunstgewerbe, Watts.

Was diesen hervorragenden Repräsentanten englischer Kunst folgt, hat wieder mehr generelle Bedeutung. Daher ein paar allgemeine Abschnitte in der Folge, wieder stofflich gruppiert: Dekorative Kunst, Bildnis und französischer Einschlag; die Epigonen des Präraffaelitentums; Sittenbild und Landschaft.

Den Beschluss bilden zwei Kapitel über Schottland und die Boys of Glasgow.

Eine Inhaltsangabe hat etwas von Sezierung. Sie ist unerfreulich für den, der sie schreibt, wie für den, der sie lesen soll. Aber in unserem Fall lässt sie doch ersehen, wie gut Muther wieder disponiert — seine hervorragendste Gabe, — wie leicht und übersichtlich er grosses Material ordnet. In einem Generalüberblick die Hauptsache.

Vergleiche ich das neue Buch mit den entsprechenden Abschnitten der „Geschichte der Malerei“, so scheint vielfach das Urteil gerechter abgewogen. Muther sucht zu begreifen und zu erklären, auch was seiner Geschmacksrichtung fremd ist.

Seine überzeugtesten Bewunderer werden vielleicht vermissen, dass er nicht mehr wie einst hellschmetternde Kampffanfaren ertönen lässt, dass der Ausdruck gemildert, die Sprache nicht ganz so reich mehr mit kühnen und packenden Bildern geschmückt ist. Ich halte das für Vorzüge des neuen Buches. Möchte es die gleiche Teilnahme finden wie Muthers frühere Werke: die Teilnahme Solcher, die gern sich der Führung eines Kunst wirklich Empfindenden anvertrauen, und lieber den Worten eines Mannes lauschen, der stets interessant ist, auch wenn vielleicht das einzelne Diktum nicht auf die Wagschale gelegt werden darf, als derer, die zwar jeden Satz in seiner Richtigkeit mit Zitaten belegen können, darüber aber vergassen, einen lebendigen Stoff lebendig zu ergreifen. Georg Gronau.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Aus einem Essai des herrlichen, zu früh verstorbenen Adolf Bayersdorfer, auf dessen „Leben und Schriften“ – jüngst bei Bruckmann erschienen – wir noch zurückzukommen gedenken, druckt der *Kunstwart* einen Teil ab, der von „deutscher Kunst um 1870“ handelt. Man kann getrost sagen, dass jener Unterschied, den Bayersdorfer zwischen alter und moderner Kunst (Kunst der siebziger Jahre) findet, heute nicht mehr existiert: In der alten Kunst „erkennt man die sichere Führung einer grossen Kunstanschauung, welche die Zeitalter beherrscht und sich am Gemeingut bestimmter Ideale in grossartiger Einheit aller freien Geistesschöpfung offenbart, einer Kunstanschauung, welche alles individuelle Urteil der Zeit in sich begreift und auch das geringere Talent vor Verwirrung bewahrt und es über seine subjektiven Fähigkeiten emporhebt. Hier dagegen steht man vor einer Kunst, welche nicht der notwendige und unbefangene Ausdruck der Kultur ihres Zeitalters, sondern mehr eine Geschmackssache, ein von der Bildung eklektisch gepflegtes Herkommen ist ohne die souveräne Abkunft aus einer herrschenden Kunstanschauung – ein die moderne Zivilisation dekorierender Anstrich, der einen angenehmen Reflex in das Leben wirft. Daher hier die ziellose Vielfältigkeit einer ausgedehnten und unsteten Produktion, die Verwirrung und Unklarheit der allgemeinen Absichten, die ruhelosen Versuche und Originalitätsbestrebungen dieser ihrer eigenen Führung preisgegebenen Künstler.

Dort das freie Schalten einer formbestimmenden und formbelebenden Phantasie, hier deren resignierte Lebensschwäche, stolz maskiert von einem hochmütigen Vertrauen auf das zu arrangierende Modell und dessen realistischen Schein. Dort also die Wahrheit des menschlichen Inhaltes unter jeder Bedingung, auch ohne Rücksicht auf die sachliche Glaubwürdigkeit, hier die trügerische Wahrscheinlichkeit des Aussehens, der sorgfältig angestrebte Schein der nüchternen Möglichkeit. Dort sind Inhalt und Form eine einzige Vorstellung, eine unteilbare Einheit, welche nur die Aesthetik zum Zwecke der Begriffsgewinnung theoretisch trennt; hier sind sie in der künstlerischen Konzeption wirklich geschiedene Faktoren, welche sich zu den äusserlichen Vorstellungen von Programm und Ausführung verflacht haben . . . .“

„Bei den Alten das Begnügen in einem engen Bilderkreis und die fortwährende Befriedigung des Kunstgefühls am gleichen Gegenstand; heute die nie befriedigende Jagd nach neuen Stoffen, aus denen immer nur der Wunsch nach weiterer Ueberbietung hervorwächst. Erde und Himmel, Mythus und Geschichte werden ausgemessen, und gerne sammelt der Künstler seine Stoffe an jenen Grenzen des Wissens, wo Kenntnis und Forschung sich bescheiden und der Phantasie das Feld überlassen. Die Wahl solcher Stoffe schliesst natürlich die Kunst nicht aus; aber eine wahre Kunst wird nicht unnötigerweise nach dem Reiz des Entfernten und Seltenen greifen, denn sie besitzt die Zaubergabe, auch das Nächstliegende mit dem höchsten Interesse zu erfüllen und am Einfachsten ihre Erkenntnis des Ewigen zu offenbaren. . . .“

„Unsere Künstler wollen gewöhnlich für etwas Abstraktes am Gegenstande in der Kunst die nicht vorhandene Sprache finden, während die Alten nur den Empfindungswert seiner sinnenfälligen Faktoren zum Ausdruck brachten, auch wenn sie allegorischen Inhalt behandeln oder sonst einen illustrativen Zweck verfolgen mussten. . .“ (Dieses *mussten* zeigt einen wundervollen Grad der Freiheit bei Bayersdorfer an.) „Die Tiefe eines Dürer und Michelangelo, welche Meister so gerne für diese Eigenschaft in Anspruch genommen werden, ruht nicht in der Nachdrücklichkeit ihres Aussinnens und Zusammendenkens oder gar ihrer philosophischen Spekulation – dazu ist kein *Künstlertum* vonnöten – sondern *nur* in der Nachdrücklichkeit ihres *Sehens*, in der Wucht und Fülle ihrer bildlichen Phantasie. . . .“ „Das „Programm“ des Kunstwerkes . . . entwickelt sich bei den Alten nur aus den optischen Eigenschaften der Erscheinung; nur in diesen gewinnt es seine Bedeutung und hilft es seines Urhebers Eigenart und Grösse bestimmen und begründen.“ Fabelhaft modern!... Er dachte 1870 wie ein Impressionist!

REDAKTION: BERLIN W DERFFLINGERSTRASSE 16
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK DER OFFIZIN W. DRUGULIN, LEIPZIG



I. F. MILLET, LA BRULEUSE D'HERBES

AUS DER SAMMLUNG THOMY-THIÉRY



DIE MÜNCHENER SOMMERAUSSTELLUNGEN

VON

KARL VOLL

IN diesem Jahre feiert die münchener Secession das Jubiläum ihres zehnjährigen Bestehens oder vielmehr, sie könnte es feiern, wenn sie wollte. Sie hat jedoch gar keine Anstalten gemacht, diese innerhalb der deutschen Kunst so wichtige Thatsache den Besuchern zum Bewusstsein zu bringen. Schwer ist es zu entscheiden, ob sie aus stolzer Zuversicht oder in schweigender Resignation diese Gelegenheit, auf den Segen ihres reichen Wirkens hinzuweisen, ungenutzt vorüber gehen liess. Da sie es nicht thun wollte, so sei darum auch hier nicht versucht, die Geschichte dieser zehn Jahre zu schreiben oder nur zu skizzieren. Seitdem sie besteht, hat sie unvergesslich viel Gutes gewirkt, das ohne sie überhaupt nicht oder nicht so früh zur Erscheinung gekommen wäre. Die Secession hat gewiss keine neue Kunst geschaffen, hat keinen zukunftsicheren Stil gezeitigt und ob die von ihr geförderten jungen Talente nicht auch ohne sie ihren Weg gefunden hätten, darüber hat man eben kein Urteil. Ihr Verdienst liegt darin, dass sie die Künstler und Laien zum Nachdenken nicht nur aufgefordert, sondern gezwungen hat. Sie stellte das Publikum vor die Thatsache, dass qualitätvolle, zum Teil schon längst bekannte und geachtete Künstler sich zusammengeschlossen hatten, als eine Gruppe, die rein künstlerische Anschauungen pflegen wollte, Anschauungen von wesentlich modernem Empfinden, und dass die Gruppe von allen bestehenden sich sehr individuell unterschied. Bei der Secessionsgründung war die Parole von der modernen Kunst eine That. Viel abgelebte Geschmacklosigkeit hat freilich die Secession von der Künstlergenossenschaft (dem älteren Verbande) herübergenommen, viele geringwertige Auslandskunst wurde als sehenswert aufgetischt und viele der Mitglieder, die einst so stürmisch thaten, sind jetzt stille aka-

demische Kunstgreise in jungen Jahren geworden — auch mussten schon beim ersten Anfang gegen allerlei Menschlichkeiten in der Ausführung des Programmes Klagen erhoben werden: nichtsdestoweniger haben die Führer der Secession die sehr widerstrebende Welt darauf aufmerksam gemacht, dass wir Heutigen eine Kunst wollen, die zunächst unseren Bedürfnissen und unserem verwöhnter gewordenen Geschmack entspricht und dass wir diese Kunst nicht nur wünschen, sondern schon besitzen. Wer kann jetzt sagen, wie viele der gegenwärtig hoch gehaltenen Künstler die Probe der Jahrhunderte überstehen werden? Jede Antwort auf solche Fragen wird Prophetengeflunker sein müssen. Aber das eine wird man späterhin unserer modernen Kunst wohl als Ehrentitel lassen: dass sie nicht blind an den Forderungen unserer Zeit vorübergegangen ist. Vielleicht wird die künstlerische Bewegung der letzten zehn Jahre nur als Vorbereitung einer grossen Epoche gelten können: aber auch das wäre schon des Lobes genug. Die Aufgabe, die sich die Secession gestellt hatte, lag in der Propaganda für die modernen Ideen. Man darf ihr heute zum zehnjährigen Jubiläum dankbar zugeben, dass sie diese Propaganda mit bestem Erfolge ausgeübt hat. Es wäre darum nützlich und instruktiv gewesen, wenn bei dieser Ausstellung die Leitung in irgend einer Form die Erinnerung an die früheren Ausstellungen und die jeweils am meisten besprochenen unter den Bildern von deutscher Herkunft, die ja noch zum grössten Teil erreichbar waren, im Original oder in entsprechender Reproduktion hätte wiedererscheinen lassen. Es würde ein Ueberblick über ein Stück Kulturarbeit gewesen sein.

Die Ausstellung zeichnet sich nicht durch grosse Ueberraschungen aus; sie langweilt nicht, aber sie entzückt auch nicht. Woher kommt es wohl, dass, mit Ausnahme der ganz grossen Ewigen, Künstler, deren Werke wir Jahre lang gern gesehen und die wir gut gefunden haben, uns plötzlich gleichgültig werden, obwohl die Qualität ihrer Arbeiten nicht geringer, mitunter besser geworden ist? Ist das eine plötzlich über uns gekommene Erkenntnis der wirklichen Wahrheit oder ist es ein Defekt in unserer künstlerischen Genussfähigkeit?

Thatsache ist jedenfalls, dass die Vorstandschaft eine Aufgabe zu lösen hat, die beinahe den unlösbaren Rätseln unserer alten Hexenmärchen gleicht; es giebt nicht jedes Jahr eine reiche und gute Ernte, auch wenn wir die gesamte internationale Produktion ins Auge fassen. Europa ist klein geworden, seitdem die Eisenbahn die Menschen so eng verbindet, die Länder so stark umstrickt.

In die Augen fällt dies Jahr vielleicht am meisten der Umstand, dass es keine sogenannten Führer mehr in der Secession giebt. Die Künstler, denen man früher diesen Titel beizulegen pflegte, stehen jetzt wieder fast allein. Wie es im ganzen keine Secessionsschule giebt, so hat keiner der „Führer“ grosse Schule gemacht: nicht einmal Uhde, der es doch wohl verdient hätte und auch nicht Stuck, dessen bis vor kurzem noch von rauschendem Erfolge begleitetes Schaffen und dessen Stellung als Professor an unserer Akademie ihn doch als berufen erscheinen liessen, zahlreiche Jünger und Schüler an sich zu ziehen. Der einzige Zügel hat eine stattliche Schule herangezogen, von der es sich zu reden lohnt; auf den Frühjahrsausstellungen beherrscht sie gewöhnlich unsere Vorstellung von der Leistungsfähigkeit der Jungen in der Secession völlig. Aber auf der gegenwärtigen Ausstellung kommt auch sie nicht sehr zur Geltung. Obwohl also ein Nachwuchs innerhalb der Secession zu konstatieren ist, so bleibt doch das Verhältnis derart, dass die Jungen nicht die Kunst der älteren Secessionisten in einer Weise fortsetzen, die von einer schulmässigen Tradition im wohlbekannten Sinne des Wortes zu sprechen erlaubte.

❊

Das Arrangement ist wie immer derart getroffen, dass die Werke der münchener und überhaupt der deutschen Mitglieder nicht gesondert aufgehängt wurden; unter ihre Reihen wurden die Werke des Auslands verteilt. Das

Ganze wirkt dadurch besser, wenn auch weniger lehrreich. Fritz von Uhde hat die Worte eines bekannten Weihnachtsliedes als Motto einer zugleich festlichen und trauten Familienszene gewählt. Man sieht, wie ihm, der so lange die diskreten Töne bevorzugt hat, nun wieder die alte Sympathie für starkes Licht, für hellste Farbe erwacht ist. Das schöne Bild enthält vorzügliche Partien; besonders darf man bei der feinen Gestalt der Klavierspielerin bewundern, dass unter der sehr energischen Bemühung des Künstlers, im vollen Licht auch jede Einzelheit klar herauszustellen, die Anmut der Bewegung und die Zartheit der Empfindung sich so entzückend behauptete. Das gilt auch von einem sonnigen Interieur von Uhdes Hand. Man hat solche Stücke von Uhde schon öfter gesehen; aber sie bleiben immer gleich delikat in der Wirkung. Es liegt nahe genug, Uhdes Bilder mit den Interieurs aus einem Waisenhaus von Gotthard Kuehl zu vergleichen. Bei einer Abstimmung würde wohl der Dresdener den Sieg über seinen in München lebenden Landsmann davon tragen; ob aber nicht auch hier die Volksgunst sich nach äusserer Gefälligkeit richten würde, das wäre dann noch zu untersuchen. Es fehlt Kuehl die Unabsichtlichkeit, die jetzt bei Uhde wieder so wohlthuend berührt und man spürt auch, dass Kuehl sich nicht in gleichem Masse um die letzten Konsequenzen bemüht.

Das Bildnis eines oberbayrischen Bauernmädchens aus Leibls letzter Zeit, charakteristisch wie immer, zeigt den Künstler im Begriff, eine folgenschwere Umwandlung zu



FRITZ VON UHDE, WEIHNACHTSFEST



WILHELM LEIBL. MÄDCHENKOPF

machen und aus seiner spröden Kunst die Härten zu eliminieren, die sich mitunter selbst in den glänzendsten Stücken seiner früheren Zeit finden. Der Kopf ist zum Teil mit äusserster Weichheit modelliert, allerdings nicht ganz einheitlich in der Gesamtanlage.

Eine der sympathischsten Erscheinungen unter den münchener Secessionisten ist Christian Landenberger, bei dem man wohl manchmal Schwankungen in der Qualität, aber nie Abweichungen vom Programm des ehrlichsten Studiums findet. Gewisse Voreingenommenheiten im Ton und in der Form, die aber zu abwechslungsreich sind, um Manier genannt zu werden, lassen sich ja in seinen Werken finden, z. B. auch heuer in dem so ganz charakteristischen, liebenswürdigen Bildnis zweier Knaben, wo der bläuliche Ton allzusehr vorherrscht. Jedoch geht ein feiner, frischer und doch intimer Zug durch dieses wie durch seine anderen Gemälde. Wenn Landenberger ein wenig zu diskret wirkt, so wird bei Leo Putz die Farbe leicht etwas zu satt und voll. Von Jahr zu Jahr ringt sich der Künstler aber mehr zu einem, wenn auch noch allzu reichen, so doch wahreren Kolorit durch; und die „Toilette des Modells" ist denn auch diesmal viel zarter im Ton und an Stelle der breiten Weichheit seiner früher beinahe fetten Farbe ist eine lockere Porosität getreten. Putz ist einer von denen, die bei dem Streben, die Farbe dekorativ zu beleben, Resultate erzielt haben. Seine Art steht zwar nicht in ursächlichem Zusammenhang mit der von Ludwig Herterich, aber man wird wohl eine Art Verwandtschaft annehmen dürfen. Seit Jahren fallen Herterichs Gemälde durch die breite, fast möchte ich sagen, siegesgewisse Technik auf. Nicht immer spricht sich die Farbe sachlich aus; aber Herterichs Bilder legen mehr und mehr den Charakter der Virtuosität ab. Von besonderem Interesse ist in dieser Hinsicht das stattliche Gemälde, Zimmerleute bei der Arbeit des Balkenhobelns darstellend, wo auf dem Boden die leichten Hobelspähne sich häufen. Die Farbe ist noch etwas willkürlich und entspricht den Beobachtungen eines ruhigen Auges nicht; doch sie ist in ihrer Art gut zusammengehalten.

Eine eigentümliche Wirkung, die der eines Schattenspiels nicht unähnlich sieht, übt Angelo Janks Bildnis einer neben dem Pferde stehenden Dame aus. Julius Exter wandelt ebenfalls auf den Bahnen eines resoluten Colorismus, um gelegentlich wieder sehr weich und allzu milde zu werden. Es ist schwer, ein klares Bild von dieser Künstlererscheinung zu gewinnen, bei der noch die verschiedensten Potenzen im Widerstreit liegen. Die Dachauer sind mit stolzen Temperagemälden von Ludwig Dill in dessen bekannter Art vorzüglich vertreten. In anderer Art treu gegen die oberbayrische Landschaft ist Karl Haider. Nicht die Farben, nicht die zart ineinander fliessenden Töne, sondern die Formen und den Aufbau der Landschaft hält er fest und wiewohl man bei ihm von Stimmung sprechen darf, so ist sie mehr von aussen durch des Künstlers persönliche Art in die Szenerie hereingetragen, als aus der Natur selbst geholt.

Bei Hans Thoma, dem wir doch so grosse Anregungen und so wertvolle Werke gerade auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei verdanken, ist ein ähnlicher Zwiespalt nicht zu verkennen; als Beweis hierfür darf das an sich sehr gut gedachte, aber nicht recht stark ausgeführte Gemälde gelten, für das er das Motto gewählt hat: Geh aus mein Herz und suche Freud in dieser schönen Sommerszeit. Wie ein Romantiker, wie Schwind und Richter, hat Thoma den schönen Spruch illustriert.

Als guten Schluss der deutschen Abteilung nenne ich noch die nachträglich eingesendeten zwei kleinen Tierstücke von Zügel, die ganz ausgezeichnet sind.

❈

Sehr reich ist das Ausland vertreten; aber mit wenigen Werken, die die Aufmerksamkeit festzuhalten vermögen und auch diese können wohl kaum ein tieferes Interesse erregen. Das wichtigste ist „die Familie des Stierkämpfers" von Zuloaga, der in München noch wenig bekannt ist. Die Sicherheit und Drastik der Gestaltung, vor allem die glänzende Treue

des Stofflichen, sind Zeugnisse für die Stärke des Naturalismus bei den romanischen Völkern; aber trotz aller naturalistischen Kraft haben die Figuren etwas von grimassierenden Masken an sich. Der hier ausgeprägte Tapetenstil verträgt sich, wenn ich mich nicht täusche, mit der angestrebten Drastik, indem der Ausdruck des atmenden Lebens nicht erweckt wird. Etwas weniger Geschicklichkeit und dafür mehr Anschauung wäre bei diesen Gemälden sehr erwünscht. Mich friert es immer bei Zuloaga.

Aus Paris kamen zwei vielbesprochene Werke, die ebenfalls in ihrer Art einen Triumph der exaktesten malerischen Beobachtungsgabe darstellen: „die Manicure" von Caro-Delvaille und von demselben die „Dame mit der Hortensie". Die Selbstverständlichkeit, mit der hier jedes Detail wiedergegeben ist, ohne dass irgendwie sich eine sonst bei derartigen Werken oft zu konstatierende Mühseligkeit des Schaffens offenbart, kann man nur bewundern. Dabei ist auf die Beobachtung des geistigen Ausdrucks viel Wert gelegt und jede Nuance der Bewegung festgehalten; endlich ist die Farbe so sauber und appetitlich, wie sie bei solchen Stücken, die gewöhnlich verquält sind, auch nicht leicht gefunden wird. Trotzdem wird dieser Kunst kaum die Zukunft gehören. In malerischer Hinsicht fehlt der freie Schwung und der das ganze zusammenfassende grosse Zug, vor allem die einheitliche Raumanschauung; in allgemein künstlerischer Hinsicht aber fehlt die echte Rasse.

Unter den nicht zahlreichen Arbeiten der Plastik verdient die dekorative Frauenfigur von Flossmann besondere Beachtung. An sich ist sie alten Mustern nachempfunden; aber die Bescheidenheit und das Zielbewusstsein, mit der sie sich als dekoratives Glied der Architektur unterordnet, sind günstige Zeichen für die so lang ersehnte und jetzt wieder gewonnene Eintracht unter den verschiedenen Künsten. Adolf Hildebrand schickte das Modell einer Wassergottheit vom Reinhardsbrunnen in Strassburg. Hildebrandsche glatte und dabei strenge Formensprache vereinigt sich mit Böcklins typenschaffender Phantasie, wobei die Strenge allerdings zu sehr vorwaltet, um nicht die unmittelbare Wirkung der launigen Figur etwas zu beeinträchtigen.

❋

Der Glaspalast präsentiert sich in der seit langen Jahren gewohnten Gestalt. Da und dort bemerkt man indes mit Vergnügen manche sehr vorteilhafte Neuerung. Völlig unverändert blieb nur die Künstlergenossenschaft. Viele der Namen und alle Genres, die vor Decennien berühmt und beliebt waren, produzieren sich wie immer, der eine etwas besser, der andere etwas schwächer. Am frischesten wirken unstreitig unter den deutschen die karlsruher Säle; dort ist unter der kalten akademischen oder antiquierten Farbenordnung doch wiedermal ein frischer Klang.

Unter den Fremden behaupten, wie immer, die Holländer den Vorrang; freilich sind nur wenige von ihnen gekommen.

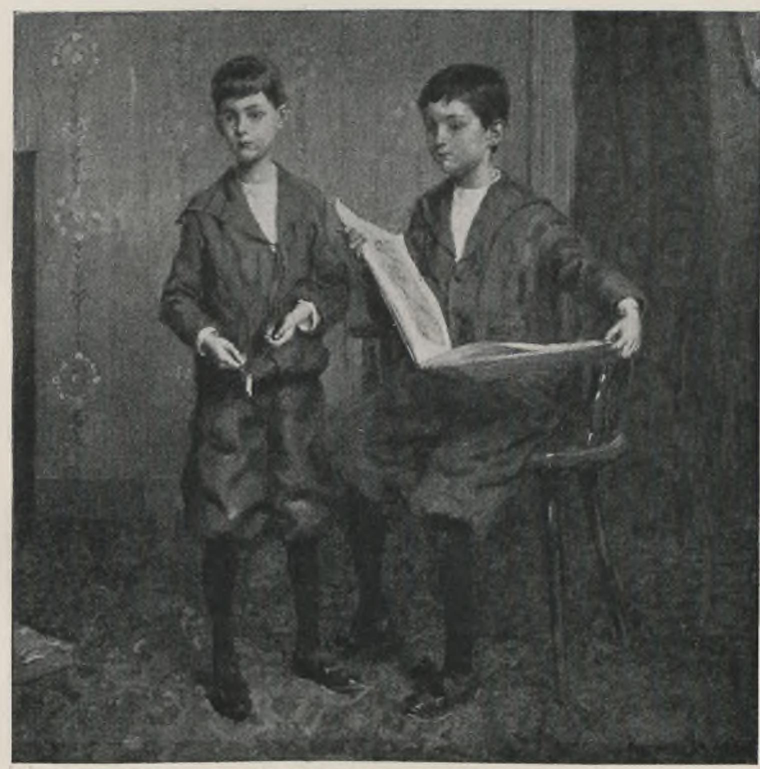
Einen breiten Raum nimmt wiederum die „Scholle" ein. Einige Bilder, wie die allerdings fast possenhafte Maskerade von Walter Püttner oder desselben Künstlers „Morgensonne" enthalten viele malerische Feinheiten; auch dem Porträt von Fritz Erler kann man trotz der plakatmässigen Wirkung ein geschicktes Arrangement nicht absprechen: aber im Ganzen wirkt der Saal doch zu herausfordernd. In den oft so riesigen Maschinen wird über die erlaubte Grenze freier Laune bis zur unkünstlerischen Excentricität hinausgeschritten. Es werden dekorative Ideen und neue Farbenzusammenstellungen hier versucht, aus denen heraus die Kunst vielleicht eine Auffrischung haben wird, einstweilen aber verspürt man weniger den Hauch des neuen befreienden Geistes als den der ungezügelten Willkür.

In der Abteilung der Luitpoldgruppe sind die Landschaften von Fritz Bär, Küstner und Ubbelohde, die Porträts von Walter Thor und Marr, die Tänzerin von Philipp Klein zu nennen.

Eine hübsche Neuerung, die freilich nicht zum erstenmal auftaucht, sei noch eigens hervorgehoben. Die münchener Künstlergenossenschaft veranstaltet gerne Kollektivausstellungen

älterer oder verstorbener Künstler. Diesmal brachte sie eine Anzahl von Werken des in Ansbach lebenden Theodor Alt, der ein Mitschüler von Leibl war. Mit Erstaunen sieht man, wie vor 30 Jahren so Viele schon dem späterhin glücklich durchgedrungenen Naturalismus gehuldigt haben. Würden noch mehr dieser jetzt mit Unrecht halb vergessenen Künstler hervorgezogen, so würde sich das Bild von der Entwickelung der neuen deutschen Malerei sehr zum Vorteil ändern. Ausser der Alt-Kollektion hat man auch eine grosse A. Sandreuter-Ausstellung veranstaltet, die gewiss nicht ohne Verdienst ist, aber bei Sandreuters nahem Verhältnis zu Böcklin zu umfangreich ist, um nicht das Epigonenhafte seiner Kunst allzudeutlich erscheinen zu lassen.

Unter den plastischen Arbeiten im Glaspalast müssen mit Anerkennung hervorgehoben werden eine temperamentvolle Büste des Malers Raffaelli von Theresa Ries und ein charaktervolles und dabei in den Formen sehr reich und fein ausgearbeitetes männliches Bildnis von M. Streicher.



CHRISTIAN LANDENBERGER, PORTRÄT ZWEIER KNABEN



AUBREY BEARDSLEY, TITELBILD ZU KÖNIG ARTHUR



AUBREY BEARDSLEY, NACH EINER BISHER UNVERÖFFENTLICHTEN, UNS VON HERRN MARCUS BEHMER ZUR VERFÜGUNG GESTELLTEN PHOTOGRAPHIE. AN DER WAND SIEHT MAN STICHE VON MANTEGNA UND AUS SEINEM NÄCHSTEN KREISE. DANEBEN BEMERKT MAN AUCH NEUERE, FÜR AUBREY BEARDSLEYS WESEN CHARAKTERISTISCHE BILDER: RICHARD WAGNER, OSCAR WILDE, MADAME RÉJANE . . .

AUBREY BEARDSLEY

VON

EMIL HANNOVER

MAN wird kaum fehl gehen, wenn man annimmt, dass Beardsleys Kunst unseren Nachkommen als eines der interessantesten Produkte der Gährungsprozesse erscheinen wird, in denen sich die Kunst in den letzten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts befand. Der künstlerische Geist unserer Zeit mit seinem verzweifelten Schönheitstriebe, der seine Befriedigung auf tausend verschiedene (und manchmal unnatürliche) Arten sucht — der künstlerische Geist unserer Zeit hat sich durch kein nervöseres und sensibleres Medium mitgeteilt, als durch Aubrey Beardsley.

Nur 26 Jahre alt, starb er im Jahre 1898. Und doch als ein Meister, nicht nur in dem Sinne, dass seine künstlerische Form völlig entwickelt und fertig erschien, sondern auch in dem, dass er Schule gemacht hatte. Sein Geschmack hat unverkennbar eine Menge der neuesten — namentlich der neuesten englischen — Illustratoren beeinflusst, die sich seinen merkwürdigen Stil aneigneten, soweit er sich eben aneignen liess.



AUBREY BEARDSLEY, KAPITELANFANG

Er ist wie ein Extrakt, dieser Beardsleysche Stil, von ungefähr all den stärkenden Getränken, in denen die Kunst heutzutage Verjüngung gesucht hat, eine schwere und konzentrierte Essenz mit einem verwirrenden und betäubenden Duft. Es mischt sich darin ältlicher, italienischer Kirchenweihrauch; es mischt sich auch darin Patchouli aus den französischen Salons des 18. Jahrhunderts; er erinnert an Japan und an vieles andere. Aber mehr noch als die alte Kirche, mehr als das Rokoko-Boudoir, mehr als Outamaros grüne Häuser oder irgend etwas andres beschwört er in der Phantasie das moderne Babylon an der Themse herauf, wo die Kultur im Begriffe steht, sich zu einer einzigen ungeheuren Versündigung gegen die Natur auszuformen. Dieser Duft des modernen Babylon bildet in seiner eigenartigen Weise die Frische in Beardsleys Stil; er macht ihn lebhaft modern, trotz all seines Archaisierens; er macht seine Kunst gleichzeitig persönlich und für Ort und Zeit ihrer Entstehung typisch. Nicht typisch in dem direkten Sinne, dass Zeit und Ort äusserlich in seiner Kunst erkennbar wären, denn sie enthält nichts von der äusseren Welt des Augenblicks; — typisch aber in dem Sinne, dass seine Kunst Perspektiven zu Seelenzuständen von einer Ueberspanntheit, einer Aufgeriebenheit, einer Verzweiflung und oftmals einer Perversität eröffnet, welche, selbst wenn Beardsley nicht die „Salome" des Oscar Wilde illustriert hätte, die Gedanken auf diesen feinen Geist und tief erniedrigten Menschen hinlenken könnte.

Jemand, der ihn gut gekannt hat, Aymer Vallance, drückte anlässlich seines Todes sein Erstaunen darüber aus, dass er, der den Jahren nach fast noch ein Kind war, eine vom Laster oder lasterhaften Gelüsten dermassen entzündete Phantasie haben konnte, wie sie sich in vielen Werken seiner Kunst offenbart. Aber wie sollte man es vergessen, dass diese selbe Phantasie Bilder von reiner und zarter Anmut, von feiner und geistiger Schönheit gebären konnte. Wie sollte man vergessen, dass Beardsley ausser den Bildern zu Salome die Bilder der edlen Frauen in Malorys „Morte d'Arthur" gezeichnet hat, und zwar mit einem echten Verständnis für den mystischen, halb heidnischen, halb katholischen Frauenkultus, der in dem alten Ritterspiel enthalten ist. Vallance hat nicht tief genug in Beardsleys Kunst hineingeblickt, wenn er sie böse nennt. Beardsley hatte freilich den Baum der Erkenntnis geplündert, doch dieser belehrte ja über gut und böse; und bittere und süsse Früchte der Erkenntnis, die die Kenntnis des Lebens ist, sind in seiner Kunst bunt durcheinander gemischt. Süssigkeit und Liebenswürdigkeit wechseln darin launenhaft mit Bitterkeit und Ironie; und es ist häufig schwer, zu entscheiden, was Beardsley liebenswürdig und was er ironisch gemeint hat.

Seine Kunst bewegt sich abwechselnd zwischen dem ganz Barocken und dem äusserst Anmutigen. Er hatte sieben Ansichten für eine Sache. In einer solchen Aufreibung der Einzelheit des Sinnes liegt schon etwas Krankes. Kranker als im Inhalt ist jedoch Beardsleys Kunst in ihrer Form. Die Form ist es, an der man Art und Entwickelung des besonderen künstlerischen Instinktes erkennt, der die Schönheitslust ausmacht. Andere suchen diese ihre Lust hier und da in der Natur zu befriedigen; doch zwischen Beardsley und der Natur bestand kein Verhältnis. Er befriedigte seine Schönheitslust in Phantasiegenüssen, die er sich in seiner eigenen inneren Welt schuf. Daher die Ungesundheit in der Form seiner Kunst, ihr Gepräge von Entnervung oder hysterischer Energie, ihre Naturwidrigkeit z. B. in den übertrieben schlanken Frauengestalten und in Haufen anderer Manierismen, die nicht nachgewiesen zu werden brauchen, da sie nur allzusehr in die Augen fallen. Aber dieser Unabhängigkeit von der Natur ver-



AUBREY BEARDSLEY, TRISTIAN UND ISOLDE. AUS KING ARTHUR

danken wir in Beardsleys Kunst auch die volle freie Entfaltung seiner Individualität: die Vereinigung eines korrumpierten Wesens mit einer äusserst raffinierten Kultur, die ein so typisch modernes Phänomen ist.

Bei einer anderen als der dekorativen Kunst, die der Buchschmuck selten ist, die er aber doch vor allen Dingen sein müsste, wäre Beardsley mit seiner Verleugnung der Natur zu kurz gekommen. Da er aber seine Kunst ausschliesslich in den Dienst des Buchschmucks stellte, rettete ihn die Verleugnung der Natur, die auf den meisten anderen Gebieten der Kunst eine Negation der Kunst sein würde, auf diesem engen dekorativen Gebiete vor vielen Irrtümern der Anderen. Während andere Künstler, die in dem neuen dekorativen Stil arbeiten, der Natur bald das Leben nehmen, indem sie zu viel von ihr abstrahieren, bald mehr von der Natur bewahren, als für einen dekorativen Stil gut ist, formte sich für Beardsley ein Stil mit all der Konsequenz, die das tiefste Geheimnis des Stils und das sicherste Kennzeichen des persönlichen Stils ist. Wie schon erwähnt, braute Beardsley seinen Stil aus vielen Elementen. Andre haben dasselbe gethan, aber kein Andrer hat es gewagt, völlig auf einen Zusatz aus der Natur zu verzichten, und keiner hat es wie Beardsley vermocht, statt des Zusatzes aus der Natur seinem Stil den Zusatz von einer eigenen inneren Welt zu geben. Beardsley besass eine solche. Aus ihr ergoss sich Leben, blutflüssiges, nervöses, totkrankes, aber typisch-modernes Leben in die Formeln, die er in seiner Kunst anwandte und die neu wurden durch das neue Leben, das ihnen zugeführt ward.

Anfangs waren es die alten Holzschnitte, deren Wirkungen er wieder hervorzubringen versuchte. Sein erstes Werk „Le Morte d'Arthur“ ist fast durchweg nach dem Prinzip der weissen Silhouette auf schwarzem Grunde oder der schwarzen Silhouette auf weissem Grunde gezeichnet, ein Prinzip, das er noch folgerechter durchführt als irgend einer der Alten. Unter all den Büchern, die später nach demselben Grundsatz illustriert worden sind, ist dies das bleibende Werk. Es erscheint einem fast rätselhaft, dass es von einem Jüngling von 19 Jahren ausgeführt worden ist, der überdies kaum zeichnen gelernt hatte. Es ist als Buch, als dekoratives Werk betrachtet, über alle Massen bewunderungswürdig, vollendet in Bezug auf alles, was die Franzosen „mise en page“ nennen, nach aussen hin in jeder Richtung eines der schönsten modernen Bücher. Doch man muss das Buch lesen, um zu fühlen, welches Einleben in die dunkle Mystik, die die Ritter von der Tafelrunde mit sich führen, in seinen Illustrationen steckt. Es hört sich unfasslich an, dass diese Illustrationen, Stück für Stück, Beardsley unter Drohungen abgepresst werden mussten, weil er unmittelbar, nachdem er die Arbeit begonnen, die Lust an ihr verlor. Er hatte sich inzwischen in die Kunst Japans verliebt und gleichzeitig eine neue Ausdrucksweise gefunden, eine, in der die Silhouettenwirkungen mit haarfeinen oder punktierten Linien abwechselten, wie man sie in alten Goldschmiedsstichen findet. In dieser Art sind die Zeichnungen zu „Salome“ ausgeführt. Schliesslich kam er ganz von den Silhouettenwirkungen zurück, seine Behandlung — namentlich in allen toten Stoffen — wurden minutiös und pretiös; er verliebte sich in das Rokoko, illustrierte Popes „Rape of the Lock“ und in seinen Zeichnungen hierzu erreichte sein Stil wohl seine grösste Selbständigkeit, sein Strich eine Eleganz, die unübertroffen geblieben ist. Der Anwendung der lichteren und leichteren Mittel entsprach in seinen letzten Arbeiten ein scheinbar stetigerer, lichterer und leichterer Sinn. Spass und Humor weisen sowohl mehrere der Zeichnungen auf, die 1896 in „The Savoy“ erschienen, wie die Zeichnungen zu Popes Scherzgedicht. Doch die dem Künstler Nahestehenden wussten, dass sein Humor nur Galgenhumor war. Der Tod hatte ihn gezeichnet; er, der als Kind bereits von schwacher Gesundheit gewesen war, erlag einer hitzigen Schwindsucht, von der er im Süden vergeblich Heilung gesucht hatte.

Es lässt sich darüber streiten, inwiefern der Einfluss, den er auf seine jungen Zeitgenossen geübt hat, der Kunst zum eigentlichen Segen gereichte. Noch kann man sich kein Urteil

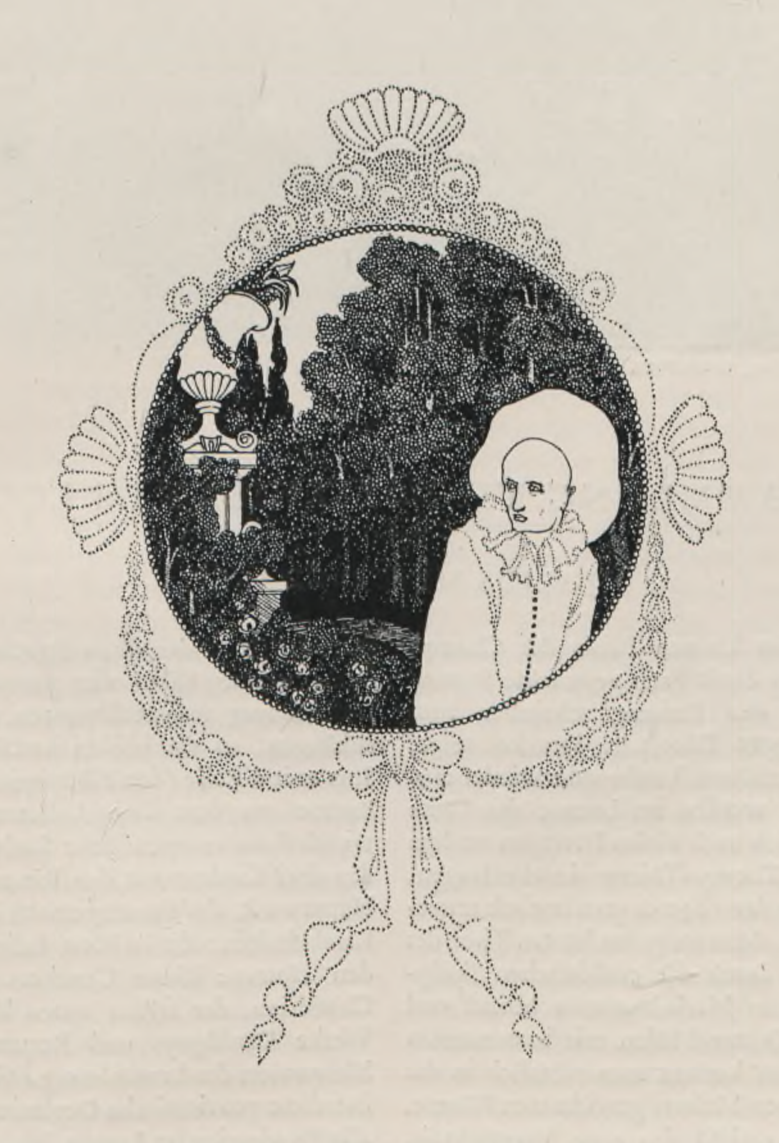


AUBREY BEARDSLEY, DIE AUGEN VON HERODES, ILLUSTRATION ZU „SALOME“ VON OSCAR WILDE



AUBREY BEARDSLEY, DER TRAUM, ILLUSTRATION ZUM LOCKENRAUB VON POPE

bilden. Es sind erst zehn Jahre her, seit „The Studio" die Wirksamkeit begann, die — man mag von ihr denken, was man wolle — für die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst von epochemachender Bedeutung gewesen ist. „The Studio" begann insofern unter Beardsleys Auspicien, als er den (leider später abgeänderten) Umschlag für die erste Lieferung der Zeitschrift gezeichnet hatte, die überdies einen Artikel über ihn und zahlreiche Wiedergaben seiner Zeichnungen enthielt. Von dem gesamten Inhalt der ersten Hefte des „Studio" waren es hauptsächlich Beardsleys Zeichnungen, die das Signal zum Weggange von der Natur in den dekorativen Künsten gaben, in dem diese seitdem beharrten.





THÉODORE ROUSSEAU, LOIRE-UFER

DIE SAMMLUNG THOMY-THIÉRY IM LOUVRE

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

Während im kleinen Palais der Champs Elysées die der Stadt Paris vermachte Sammlung Dutuit den Parisern scheinbar zum ersten Mal gute Dürersche Drucke zeigt, nachdem die schönen Rembrandts wieder eingepackt sind, werden im Louvre die Leute nicht müde, sich nach vielen Irrwegen zu dem neuen Saale Thomy-Thiéry durchzufragen, wo die Bilder der 1830er provisorisch untergebracht sind. Man steigt im letzten Thor des alten Louvre durch die chaldäischen Skulpturen nach dem Marinemuseum hinauf und nach einem Dutzend Sälen mit interessanten Schiffsmodellen kommt man plötzlich in die drei der neueren Malerei gewidmeten Räume. Der mittlere enthält das neue Vermächtnis. Man hat die Gelegenheit benutzt, um eine Anzahl Werke derselben Epoche, die früher in den unteren Sälen oder gar nicht, resp. im Luxembourg ausgestellt waren, mit hier aufzuhängen, so die beiden herrlichen Corots: Souvenir d'Italie (den Flötenspieler unter dem Baume aus dem Legs Lallemant) und die wunderbare morgendliche Seelandschaft mit den drei Kindern um den Baum; Delacroix's Hauptwerk, das Frauengemach in Algier, die Landschaften, das schöne Selbstporträt und den Homme blessé Courbets, den grossen Chassériau, der früher unten hing, ein paar Werke Daubignys und Rousseaus und die Meissoniers des Luxembourg. Grossen Zweck hat diese provisorische Deplacierung, die wie alle Provisorien im Louvre Jahre dauern wird, kaum, denn wenn man jetzt die neu gehängten

Delacroix' sieht, hat man begreiflicherweise den Wunsch, die grossen älteren Werke des Meisters, die unten geblieben sind, mit ihnen zu vergleichen. Die Unzulänglichkeit des Louvre für seinen Riesenbesitz springt in die Augen. Unten hat die Einrichtung des Rubenssaals vor drei Jahren mit der Flucht von Kabinetten einigermassen Uebersicht geschaffen. Davon abgesehen ist von einer vernünftigen Aufstellung wie in Berlin oder in der londoner National Gallery noch lange keine Rede. Das Zusammenpferchen, wie es der Louvre notgedrungen betreibt, kommt nur den schlechten Bildern zu gute, man sieht sie immer noch zu viel. Die guten werden dadurch ruiniert, man sieht sie gar nicht. Und im Louvre wäre Platz, wenn sich die kunstsinnigste Nation entschliessen wollte, diesen recht geräumigen Palast für ihren höchsten Stolz zu reservieren, wenn man z. B. das Ministerium der Kolonien ausquartierte, auf dessen haarsträubend feuergefährliche Nachbarschaft demnächst wohl einmal wieder wie alljährlich in der Kammer energisch und erfolglos hingewiesen werden wird.

Nun mag die Sammlung Thiéry sich hinter allen Kriegsschiffen der Welt verstecken, sie lohnt jede Anstrengung. Sie ist des Louvre würdig, was sehr viel sagen will, ja sie hat eine ganze Anzahl Werke, die in dem Salon Carré, der Tribuna des Louvre, Platz finden könnten, wenn dort noch Platz wäre. Privatsammlungen sind deshalb schöne Geschenke für öffentliche Galerien, weil sie können, was ein Museum nie darf. Sie können sich die in Kunstsachen einzig wahre, wenn auch meinetwegen bornierte Beschränktheit des Liebhabers leisten. Fällt wie hier die Einseitigkeit auf gute Dinge, so kann ein Museum mit einer Schenkung ein vollkommen neues Gesicht bekommen. Thiéry hatte den Einfall, von zwölf der grössten Menschen der Generation von 1830 je ein Dutzend ausgezeichneter Werke zu sammeln. Bei Decamps hat er es sogar auf ein und ein halb Dutzend gebracht, die ein schönes Geld gekostet haben, und es ist schade, dass dafür Millet mit einem halben Dutzend zu kurz gekommen ist. Der Louvre war vorher nicht nur mit wenigen Decamps, sondern überhaupt mehr als mässig mit der ruhmreichen Schule von 1830, auf die sich schliesslich die ganze moderne Malerei aufbaut, versorgt. Natürlich, von Delacroix abgesehen. Man hatte in den Glaneuses einen einzigen typischen Millet, von den Anderen mehr oder weniger gute Sachen in verschwindender Anzahl, von Dupré gar nichts. Heute ist auf einmal der Louvre die Galerie der Maler von 1830. Manche wie Diaz und Decamps lernt man jetzt überhaupt erst kennen. Bei Diaz zu seinem grössten Vorteil, anders bei Decamps. Seine Bilder sind so gut wie Decamps' überhaupt sein können, ja sogar etwas besser. Man ärgert sich beinahe über das immense Können bei so wenig Distinktion.

Dagegen Diaz! Der Louvre hatte von ihm ausser den Waldbildern das bekannte „N'entrez pas!", die vier halbnackten Frauenfiguren in der Säulenhalle, deren kühle Schönheit ebenso gut von einem nach Spanien verschlagenen Raffaelepigonen stammen könnte. Die Note erklärt sich jetzt. Dieser Waldmensch ist in Arkadien gewesen. Es bleibt rätselhaft, wie er in die biedere Gesellschaft der Fontainebleauer hineingekommen ist. Er gehört eher zu den Fontainebleauern des 16. Jahrhunderts, die sich um den Primaticcio sammelten. Er hatte ganz sicher nicht die felsenharte Persönlichkeit Rousseaus oder Millets, aber dafür welchen Geschmack! Während die Anderen keusch und inbrünstig die Mutter Erde küssten, träumte er von einem blonden Tizian, aber nicht von dem alten; das epigonenhafte daran ist mehr eine Kostümfrage, er spielte mit schönen Farben, stellte schöne Gruppen zusammen, schwelgte in einem ganz zarten Rhythmus. Wie mögen die Anderen über ihn geschimpft haben, als er diese Nymphen unter den Bäumen oder die pikante Komposition der Badenden an dem Seegestade entwarf. Auch der unsterbliche Corot hatte Nymphen — Thiéry hat eine ganze Auswahl —, aber sie waren in den diskreten Schleier seiner Morgen- oder Abendstimmungen gehüllt. Bei Diaz wurden sie Träger koloristischer Effekte; es war ihm

nicht wie den Anderen gegeben, die Poesie aus der Erde zu zaubern; bei Corot wurde die weiche Luft scheinbar von selbst zu den duftigen Phantasiegestalten. Diaz vergass im Märchen plötzlich, dass er hier war, um Natur zu malen. Unter all dem Ernst der Fontainebleauer ist er ein spielerisches Temperament, das sich in Anmut gehen lässt und die Grazie der Grazie wegen liebt. Keine grosse, aber eine ganz pikante, ganz feine Note.

Es giebt keinen schöneren Grössenwahnsinn als sich in die Rolle eines Museumsdirektors zu denken, aber eines allmächtigen, der machen kann, was er will. Dann möchte ich einen Saal mit diesen kleinen feinen Diaz zusammenstellen. Vorher müsste einer mit allen Corots des Louvres, den schönen alten und den gleich schönen neuen kommen, und daran anschliessen müsste sich ein Saal mit den Delacroix'. — Und wer in solchen Kabinetten dann nicht die Musik hört . . .

Thiéry war ein feiner Mensch. Er erwarb nicht nur die grossen Werke Delacroix' wie die berühmte Medea — von den Medeabildern des genialen Romantikers wohl das schönste — oder die Entführung der Rebecca, die wohl ungefähr den Gipfel einer Temperamentsleistung darstellt, Bilder, in denen die Farben glühende Zungen bekommen — wo fängt in dieser romantischen Entführung die Romantik an und wo endet die reinste, malerische Kunst? —, sondern kaufte sich auch Dinge, die nicht Museumsstücke, aber typische Belege für die verschwiegenere Art der Persönlichkeit sind, in denen die Leute ohne zu wollen, sozusagen aus Versehen genial sind. Er wählte zumal die letzte und reifste Epoche des Künstlers, der fünfziger und sechziger Jahre, die bisher in Louvre nicht vertreten war und in der er den Heutigen am nützlichsten geworden ist. Wenn man Delacroix' Bedeutung für moderne Koloristik nicht in seinem Raub der Rebecca begreift — es gehört dazu zwar schon ein netter Posten Farbenblindheit —, so kommt man ihr unfehlbar in diesen kleinen Bildern näher. Bei Thiéry hängen ein halbes Dutzend solcher Perlen, die schönste, eine Befreiung Angelikas durch den Ritter Roger, winzig im Format, als malerischer Effekt schier unbegreiflich, und nebenbei, ganz bewusst nach den Grundsätzen gemacht, die später die Impressionisten verfolgten. Wenn wir heute, wo jedem Maler in Kieferstädtl die Theorien, mit denen sich Delacroix quälte, vollkommen klar sind, das Glück hätten, einen Delacroix zu besitzen!

Von seinen Tierbildern war bisher nicht ein Stück im Louvre; bei Thiéry sind drei oder vier; nicht alle prima. Delacroix verliert bei seinen Löwen zuweilen das Mass, um sie so mächtig wie möglich zu gestalten. Sehr reizvoll wirkt eins der seltenen Baryeschen Löwenbilder daneben, dem alles fehlt, was den Anderen auszeichnet, aber von einer Sicherheit in der Plastik, dass man dem grossen Maler fast untreu wird. Uebrigens enthält die Sammlung fast das gesamte Skulpturenwerk Baryes und zwar in ausschliesslich vorzüglichem Guss.

Thiéry liebte die Tierkünstler. Es giebt keine zweite Troyonsammlung, wie sie jetzt der Louvre besitzt. Aber am meisten überraschen die Landschaften bei Thiéry, selbst abgesehen von Corot. Hätte er nur die drei Perlen gestiftet: von Dupré den Sonnenuntergang mit den Kühen am Weiher, von Daubigny den Sumpf mit den Störchen und von Rousseau die Ufer der Loire, so hätte er schon Ruhm genug. Die beiden ersten sind wahre Kostbarkeiten. Der Sonnenuntergang Duprés ist eine auf rostfarbene Grundtöne gestimmte Harmonie von unbeschreiblicher Weichheit; er besitzt schon den immateriellen Zauber, der erst den nachfolgenden Meistern der Atmosphäre aufgieng und übertrifft sie durch die herrliche Komposition und die vollkommene Abrundung der Wirkung. Der Daubigny ist vielleicht das virtuoseste Bild dieser an Virtuosen armen Generation. Es leuchtet und glitzert in dem Weiher wie getöntes Gold und die Störche sind die Edelsteine darauf. Der Rousseau dagegen ist der grosse Kerl, der seine Bäume wie Riesenhände in die Welt setzt, unglaublich stark. In diesen „Loire-Ufern" ist er ganz ins Weite gegangen. Es ist nicht nur die berühmte Baumgruppe, die



COROT, ANSICHT VON SIN-LE-NOBLE BEI DOUAI

eigentlich gemeisselt sein müsste und in der Regel schwarz wirkt, sondern malerisch dehnt sich am anderen Ufer die weite Welt und füllt das Bild mit grossen Linien.

Und Millet! Millet machte Menschen, das war seine Kunst. Man muss ihn daher so nahe wie möglich dabei sehen. In den Bildern der neuen Sammlung glaubt man den Künstler immer um Armlänge vor sich zu haben. Diese Bruleuse d'Herbes, die auf ihren Zinken gestützt, dem Feuer zusieht, oder die Lessiveuse, die das Wasser in das Schaff giesst, der Fendeur de Bois oder der Vanneur sind alle gerade einige dreissig Centimeter hoch, und man wird ihre grossen Gesten immer als Monumente vor sich haben. Ein menschliches Stillleben einer für Millet besonderen Art ist die Précaution maternelle: bei diesem Bilde hat der ernste Mann einmal ausnahmsweise gelächelt.

Man möchte den Berlinern einen Thomy-Thiéry wünschen.



I. F. MILLET, LA LESSIVEUSE



KLASSE JOSEF HOFFMANN, KORRIDOR MIT VERSCHIEDENEN MÖBELSTÜCKEN UND ENTWÜRFEN

DIE WIENER KUNSTGEWERBESCHULE

VON

FRANZ SERVAES

WIENS Stellung innerhalb des modernen Kunstbetriebes gründet sich vorwiegend auf seine Leistungen im Gebiet der dienenden und schmückenden Künste. Die Architektur, ehemals sehr bedeutend und in gewissem Sinne führend, kann dank der lähmenden politischen und sozialen Verhältnisse gegenwärtig nicht recht aus sich heraus; sonst dürfte sie, da es an Talenten und Einsicht nicht fehlt, Aussicht haben, unter Otto Wagners Führung einen der stolzesten Gipfelpunkte zu erreichen. Malerei und Skulptur haben zum Teil ein sehr schönes Niveau erlangt, befinden sich aber, wo sie darüber hinausstreben, noch stark im Stadium des Experimentierens und haben im allgemeinen unter der Jämmerlichkeit des Kunstunterrichtes zu leiden, der die jetzt schaffende Generation so lange brachgelegt und zurückgeschraubt hatte, bis sie sich durch Begründung der Secession (1898) selber befreite. Um die gleiche Zeit vollzog sich auch die Emanzipation des Kunstgewerbes. Aber hier waren die Chancen bedeutend günstiger und wurden es deshalb auch die Erfolge. Die Grundvoraussetzung, ein technisch gut geschultes Handwerkertum, war grösstenteils gegeben; die zweite Voraussetzung, Ausbildung des Geschmacks durch natürliche Freude am Sinnfällig-Schönen, traf in noch erhöhtem Masse zu; und als dritte Voraussetzung darf wohl der von England und Belgien aus geleitete Umschwung in der theoretischen Er-

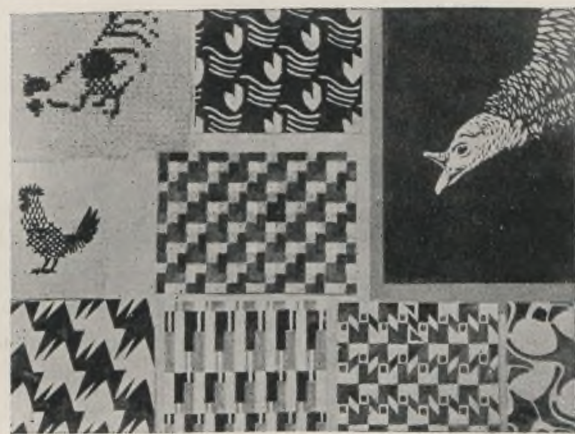
kenntnis und praktischen Lösbarkeit moderner kunstgewerblicher Stilaufgaben betrachtet werden. Die „neue Bewegung" war die Gelegenheitsursache, die die Kräfte freimachte; sie war der Wind, der in die breit und schön ausgeschnittenen, aber noch schlaff dahängenden Segel blies und hierdurch das Fahrzeug mobil machte.

Es ist nicht meine Absicht, hier die Leistungen des wiener Kunstgewerbes als solche zu charakterisieren und abzuwerten. Sie sind ja nicht mehr unbekannt und, wenn auch mit verschiedenen Wärmegraden begehrt und beurteilt, doch in ihrer typischen Bedeutung und Eigenart durchaus geschätzt. Ich möchte hier nur davon berichten, was Wien thut und weiterhin zu thun gedenkt, um seine gegenwärtige Blüte im Gebiet der angewandten Kunst nicht zu einer rasch schwindenden Zufallserscheinung zu machen, sondern ihr eine möglichst sichere Gewähr für zeitliche Dauerbarkeit zu geben. Dieses geschah durch eine Reorganisation der alten Kunstgewerbeschule, die 1899 der Leitung Felician von Myrbachs unterstellt wurde und seitdem nach durchaus modernen Prinzipien und mit stellenweise fast beängstigenden Erfolgen geleitet wird. Niemals hat sich rascher und tiefer ein Umschwung an einer Schule vollzogen als hier. Ich blicke in eine Publikation, die der frühere Direktor der Schule, Josef von Storck, von Arbeiten der österreichischen Kunstindustrie aus den Jahren 1868—1893 herausgegeben hat: eine totale Abhängigkeit von den historischen Stilen tritt uns entgegen, ein handwerklich überaus geschicktes, aber in Erfindung und Empfindung schülerhaftes Ausschroten gegebener Formen; keinerlei eigene künstlerische Sprache, nicht einmal der Ansatz und der Wille dazu; eine selige Selbstgenügsamkeit im wahnvollen Glauben an die „Ewigkeit" geschichtlich gewordener Formen. Von solch formalistischem Traditionsglauben sucht man sich jetzt völlig freizumachen. Das ist stellenweise bereits aufs klarste durchgeführt; stellenweise wird auch noch bedächtig oder widerstrebend hin und her laviert. Es stehen eben zwei Generationen von Lehrkräften neben einander, von denen die jüngere, grösstenteils durch Myrbach berufene, führend geworden ist, während die ältere so gut nachzukommen sucht, als sie kann oder mag. Eine völlig harmonische Ausgleichung der Anschauungen und Methoden würde jedenfalls noch weitere Veränderungen im Lehrkörper zur Voraussetzung haben. Wir wollen hier vorwiegend die Resultate der jüngsten Unterrichtsphase ins Auge fassen.

Etwa gleichzeitig mit Myrbach kamen Josef Hoffmann und Kolo Moser an die Kunstgewerbeschule. Mit einer Energie und Geschwindigkeit, die etwas Verblüffendes hat (und doppelt in Wien!), griffen beide durch und stellten binnen Jahresfrist gleichsam ein neues Schülermaterial auf die Beine. Die junge Generation schien auf die Ankunft dieser Lehrer nur gewartet zu haben, um sich mit Feuereifer in ein völlig neues Fahrwasser zu werfen. Bei dem vorgeschrittenen Charakter, den die von Moser, Hoffmann und Myrbach geleiteten Klassen tragen, lag in diesen Lehrerfolgen jedoch eine nicht zu unterschätzende Gefahr, wenn es nicht gelang, nun auch den Mann zu finden, der die allgemeinen Grundlagen des Unterrichtes in kongenialer Weise zu reorganisieren verstand. Dieser Mann erstand sehr schnell in Alfred Roller, gleich den drei Vorgenannten einem Mitgliede der wiener Secession, die demnach durch die Kunstgewerbeschule sich einen bedeutenden Einfluss auf die künstlerische Zukunft Oesterreichs gesichert hat. Rollers Thätigkeit ist im gegenwärtigen Augenblick an der Kunstgewerbeschule wohl bereits beendet, nach dreijährigem Wirken. Er hat soeben einem Rufe Folge geleistet, der ihn zum Chef des Dekorationswesens an der wiener Hofoper gemacht hat, nachdem er mit seinen Dekorationen zu „Tristan und Isolde" daselbst einen ungewöhnlich starken Erfolg errungen hatte. Zweifellos aber wird in Rollers Geist an der Kunstgewerbeschule weitergearbeitet werden. Er hat mit sicherer Hand die Grundlinien der neuen Unterrichtsmethode gezogen, und es kann jetzt einem Nachfolger nicht mehr schwer fallen, im

Einzelnen die besondere Anwendung zu machen.

Was Liberty Tadd und Walter Crane in Amerika und England zuerst unternommen haben, das hat, mit erhöhter Konsequenz und freierem Blick, Roller für Oesterreich durchgeführt, oder doch in die Wege geleitet. Er hat offiziell eine Klasse für allgemeinen Zeichenunterricht zu leiten. Doch fällt es ihm nicht ein, sich auf das einfache Handzeichnen zu beschränken, sondern er zieht auch das Ausschneiden in Papier, das Sticken, das Modellieren in Thon, die Holz- und Steinbearbeitung, und, was sonst immer für seine Zwecke sich geeignet erweist, heran, um so dem Unterricht eine universelle Grundlage zu geben. Denn nicht die genaue Wiedergabe bestimmter Formen sondern die Erlernung einfacher Material- und Werkzeugsprachen erklärt Roller für das auf der ersten Unterrichtsstufe zu erreichende Ziel. Bevor der Schüler sich bestimmte Aufgaben stellt, soll er den Stoff, der zur Bearbeitung gegeben ist, und die Werkzeuge, mit denen die Bearbeitung sich vollzieht, genau und gründlich kennen lernen. Also er soll wissen, in welcher Richtung etwa die natürliche Ausdrucksfähigkeit des Holzes liegt, und mit welcherlei Instrumenten man sie erzielt. Er erfährt hierdurch zugleich auf rein praktischem Wege, welcherlei Ausdrucksformen dem Holze fremd sind und was man ihm demnach nicht zumuten darf oder soll, z. B. dass es wie Metall oder wie Leder wirke. Hieraus ergeben sich von selbst (ohne Vorlagen!) die primitiven Formen einfacher Dekoration, die ja stets auf der natürlichen Ausnützung der Materialeigenschaften beruhen. So lernt der Schüler allmählich eine Fläche zu Schmuckzwecken einzuteilen, d. h. es ergeben sich ihm die Grundlagen der dekorativen Komposition aus rein linearen Elementen.



KLASSE ROLLER, MATERIALSPRACHSTUDIEN

Nach dieser allerersten Einführung schreitet Roller sogleich an das Studium der Natur. Auch hier hat er eine methodische Stufenleiter konstruiert, indem er mit dem Studium der leblosen Natur beginnt, darauf zum Studium der Pflanze, dann des lebenden Tieres und zuletzt des Menschen aufwärts steigt. Beim Studium der leblosen Natur sind alle eigens für Unterrichtszwecke gearbeiteten Objekte prinzipiell ausgeschlossen. Vielmehr kommen lediglich wirkliche Gebrauchsgegenstände zur Verwendung, und zwar solche, die thatsächlich auch bereits gebraucht worden sind und hierdurch die Spuren des Lebens an sich tragen. So wird von vornherein der Formsinn des Schülers alles Abstrakten entwöhnt. Mit den einfachsten Dingen wird begonnen, mit Reissschienen, Kegeln, Vogelfedern, Schlangenhäuten, Muscheln und dergleichen. Dann kommen etwa Schachteln, Kissen, Töpfe, Flaschen, Gläser, Maschinenbestandtteile an die Reihe, und zum Schluss Möbel, Musikinstrumente u. dergl. Beim Studium der Pflanze hält sich Roller nicht

sehr lange auf, teils weil hierfür eine Spezialklasse besteht, teils weil er es für vorläufig erschöpft und demnach nicht mehr für besonders ausgiebig hält. Und mit um so grösserer Energie führt er zuletzt seine Schüler auf das Studium des lebenden Tieres und des lebenden Menschen, ganz besonders des letzteren, weil hier der springende Punkt des ganzen Unterrichtes liegt. Und so verbreitert sich denn nach und nach die Unterweisung in beträchtlichem Masse.



KLASSE ALFRED ROLLER, VERSCHIEDENE STADIEN EINER ZEICHNERISCHEN WIEDERGABE

Es wird jetzt vor allem eine prinzipielle Unterscheidung gemacht zwischen Studium der Erscheinung und Studium der Form. Mit dem ersteren, das rein impressionistische Ziele verfolgt, wird begonnen; denn die Methodik dieses Unterrichts geht stets vom Allgemeinen aufs Besondere, und nicht etwa umgekehrt. Der Schüler soll nicht von vornherein durch Einzelstudium ermüdet, noch sein Blick in die Enge gezogen werden: wie es mit Notwendigkeit geschieht, wenn er etwa eine Hand oder einen Fuss (und sei's auch nach dem Leben) mit aller Genauigkeit nachzeichnen muss, bis etwas „Vollkommenes" erreicht ist. Statt dessen lässt Roller zunächst nur mit wenigen Strichen allgemeine Eindrücke fixieren, und zwar stets auswendig, nach vorhergehendem Fixieren des Objektes. Es soll etwa ein Fasan oder eine Truthenne gezeichnet werden. So läuft dieses Tier frei im Atelier herum, der Schüler betrachtet es, nimmt gewisse Formeindrücke in sich auf, wendet sich ab und notiert sie mit wenigen Strichen auswendig auf ein kleines Blatt Papier. Dieses wiederholt er einige dutzend mal, bis die Form ihm klarer und klarer geworden und sich in ihrer charakteristischen Eigentümlichkeit und Veränderlichkeit genau eingeprägt hat. Allmählich wird dann die Zeichnung grösser und ausgeführter und geht mehr auf bestimmte Einzelheiten, z. B. auf die Haltung des Kopfes oder der Füsse, auf den besonderen Bau der Flügel, auf bestimmte Bewegungserscheinungen u. s. w. Und immer wieder wird aus dem Kopfe gezeichnet. So gewinnt das Gedächtnis nach und nach eine ganz bestimmte Formanschauung, die überall das Wesentliche erfasst hat und betont — und nun erst, nachdem Linien und Verhältnisse im Grossen feststehen, beginnt vor dem ruhenden Objekt das genaue Detailstudium der Form, etwa einzelner menschlicher Giedmassen, eines Brustkastens, der Kopfformen. Hierbei aber tritt an Stelle des Zeichnens das plastische Modellieren durch Nachbildung in Thon oder, je nach dem, durch Herausschneiden aus Holz oder Stein.

Einige besondere Unterscheidungen sind noch beim Studium des menschlichen Modelles

zu merken. Begonnen wird mit dem ruhenden nackten Körper; alsdann wird die gleiche Körperstellung in bekleidetem Zustande zur Schärfung des Unterscheidungsvermögens studiert. Oder zwei verschieden proportionierte Modelle nehmen dieselbe Haltung ein und zeigen so die Verschiedenartigkeit im Spiel der Natur. Hierauf beginnt dann das Studium der lebendigen Bewegung, und zwar erst der einfachen, etwa des Haarflechtens oder Gürtelbindens, bei dem der grösste Teil des Körpers in Ruhe bleibt. Darauf kommt etwa das langsame Aufheben eines ferner oder näher liegenden Gegenstandes an die Reihe, natürlich stets wiedergegeben nach den Grundsätzen der vorhin entwickelten Methode, durch dutzendfach wiederholtes Beobachten, Wegblicken, Auswendigzeichnen. Nun komplizieren sich die Bewegungen immer mehr, gehen zum Gehen und Laufen, zum Treppensteigen, Diskus- und Steinwerfen, Springen und Tanzen über, oder auch zum Ziehen, Schieben, Steinstossen, Heben von Lasten und schliesslich, durch kombinierte Bewegung zweier Menschen, zum Ringen und zum Rundtanz. Bei alledem ist die Dressur des Auges fast wichtiger als die Dressur der Hand. Nicht kalte Geschicklichkeit sondern lebensvolle Auffassungsfähigkeit der Natur ist das Ziel.

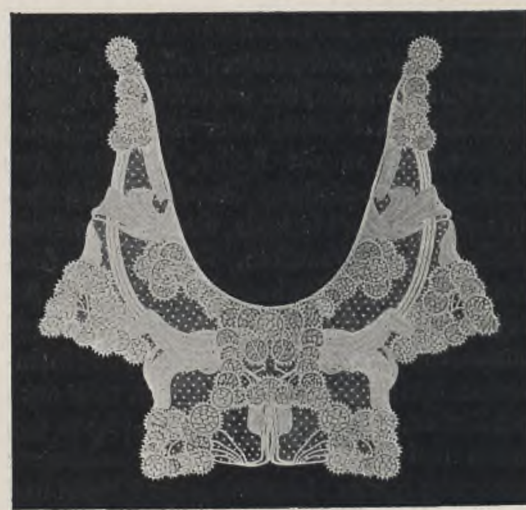
Dann kann auf der dritten und letzten Stufe des allgemeinen Unterrichtes der allmähliche Uebertritt des Schülers in eine Spezialklasse mit Werkstättenthätigkeit vollzogen werden. Er wird dazu angehalten, die erworbenen Vorstellungsbilder in die Sprache eines Materials oder Werkzeuges zu übersetzen, sodass Anfang und Ende des Unterrichts sich zu einem Kreise zusammenschliessen. Das Naturstudium dient hier als Voraussetzung, und der dekorative Endzweck der Schule tritt in Kraft. Durch plastische Wiedergabe in den verschiedenen Materialien, durch Sticken, Schwarzweiss-Zeichnungen (ohne Mitteltöne), Uebereinanderkleben ausgeschnittener verschiedenfarbiger Papierformen, Intarsien- und Mosaikarbeiten wird die Befähigung zu dekorativen Zweckarbeiten nach und nach erworben und ausgebildet.

So stellt sich diese Vorbereitungsklasse in langsam steigenden Zusammenhang zu den Sonderzwecken der Spezialklassen. Aber natürlich kann Professor Roller nicht den ganzen Vorbereitungsdienst versehen. Eine ältere und eine jüngere Lehrkraft arbeiten ihm parallel; es giebt ferner besondere Klassen für Perspektive, für Stilkunst und für Anatomie; endlich auch einen den Schülern aller Klassen offenstehenden Saal für abendliches Aktzeichnen.

Die Spezialklassen darf man sich nicht zu eng abgegrenzt denken. Gewiss hat jeder Professor seinen besonderen Lehrauftrag, aber er braucht sich keineswegs ängstlich an ein bestimmtes Rollenfach zu klammern. Er kann sich in allem versuchen, was seiner Individualität entgegenkommt, und vermag deshalb auch den Individualitäten seiner Schüler weitere Bahnen zu eröffnen. Kolo Moser beispielsweise, der für „Malerei" angestellt ist, beschäftigt seine Schüler nur ausnahmsweise mit rein zeichnerischen Entwürfen und lässt sie um so mehr auf dem Gesamtgebiet der dekorativen Künste sich tummeln. Aehnliches wenn auch nicht in diesem Ausmasse, finden wir fast überall. Erleichtert wird das Herüber- und Hinüberspielen der verschiedenen Techniken dadurch, dass besondere Fachkurse, wie für Keramik und für Kunstweberei, lediglich die technische Ausführung übernommen haben und für ihre Muster auf die Entwürfe angewiesen sind, die ihnen aus den einzelnen Spezialklassen zukommen. Hierdurch ergiebt sich ganz von selbst ein belebender Rapport. Ueberhaupt ist das Ziel der Schule auf eine möglichst reiche Werkstättenthätigkeit eingestellt, damit die Eleven aus dem Stadium des Entwerfens mit sicherer Hand immer mehr in den Kreis eigener praktischer Thätigkeit eingeführt werden können. Um dieses Ziel bewegen sich vornehmlich die Zukunftshoffnungen der Direktion. Aber naturgemäss nähert man sich ihm nur Schritt für Schritt. Denn Werkstätteneinrichtungen kosten Geld, und Geld ist eben das, was der österreichische Staat niemals hat. Immerhin geht es vorwärts. Jetzt eben ist man dabei, eine Werkstätte für Lederarbeiten einzurichten, um namentlich

die Buchbinderei künstlerisch-praktisch zu betreiben.

Werfen wir noch einen Blick auf die verschiedenen Klassen, und betrachten wir zunächst die Ausschmückung der Fläche! Hier handelt es sich also um die unmittelbarste Anwendung und Verwertung des zeichnerischen Könnens. Zwei Malklassen stehen da nebeneinander, die des Professors Karger und die des Anstaltsdirektors Baron Myrbach. Karger ist schon eine lange Reihe von Jahren an der Schule und geniesst von altersher eine grosse Beliebtheit. Darum zieht er mancherlei Talente an, denen er eine verzierlichte Naturauffassung beizubringen sich bemüht; so was man am besten „weanerisch" nennen würde. Gefälligkeit geht hier vor Echtheit, und die Malerei wird etwas zu sehr als Selbstzweck betrieben, als eine Art von amüsanter, herzgewinnender Spielerei. Sehr viel strenger fasst Myrbach die Endzwecke der Schule ins Auge. Das Malen und Zeichnen dient bei ihm stets praktischen Zielen. Er lässt Illustrationen in Schabloniertechnik, Zinkätzungen mit Aquatinta, Holzschnitte und namentlich Algraphien anfertigen und wendet seine besondere Aufmerksamkeit dem Plakat zu. Die für den wiener Geschmack charakteristische feierlich-lineare Stilisierung bei anmutiger Flächengliederung tritt uns fast auf Schritt und Tritt entgegen; jene leichtherzige pariser Keckheit und prickelnde Amüsantheit fehlt gänzlich. Auch auf eigentlichen Wandschmuck führt Myrbach seine Schüler hin und lässt ihnen hier weiteste Freiheit. So findet man neben Wandmalereien in Kaseïnfarben auch malerische Kompositionen aus Steinzeugplatten



KLASSE HRDLICKA, SPITZENKRAGEN
ENTWURF FRL. SUCKOMEL

(mit Cementmasse verklebt), die zum Einlassen in die Wand bestimmt sind.

Neben dem Bilde steht die Schrift. Hier



KLASSE BARON MYRBACH, WAND MIT PLAKATEN



KURS FÜR KUNSTWEBEREI, LEOPOLDINE GUTTMANN, GOBELIN (ENTWURF CARL DIETL)

ist ein ganz besonders energischer und zielbewusster Systematiker in Rudolf von Larisch gewonnen worden. Mit ebensoviel Geschmack als logischer Konsequenz und mit universellem Ueberblick über das alte und neue Schriftwesen dringt Larisch auf feste ästhetische Gesetze, die er namentlich im Verhältnis der einzelnen Buchstaben zu einander (durch Einhaltung bestimmter Spatien) beobachtet wissen will. Sonst lässt er die vollste individuelle Freiheit und Ausdrucksfähigkeit, indem er alle nur denkbaren Differenzierungen je nach Zweck und Farbe, nach Material und Stellung im Raum nicht bloss gestattet sondern wünscht.

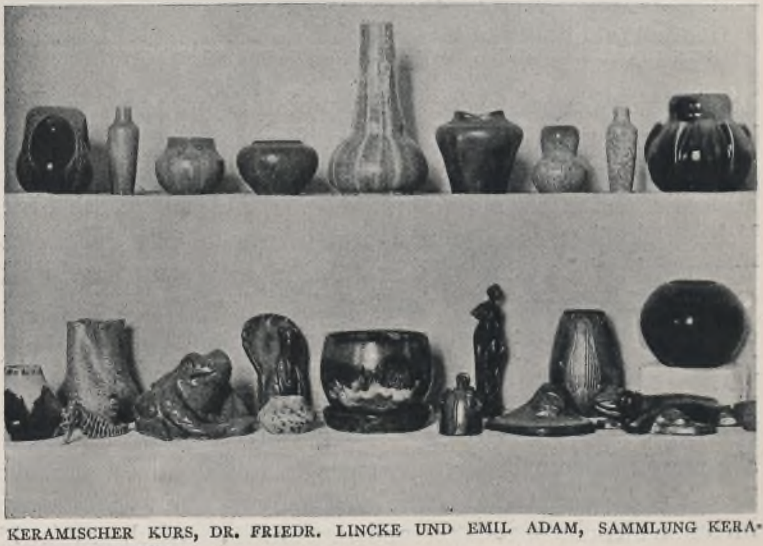
Einen besonderen Aufschwung hat in den letzten Jahren die wiener Spitzenverfertigung genommen, sodass sie mindestens ebenbürtig neben den besten belgischen und italienischen Erzeugnissen dasteht. Auch hier ging der Anstoss von der Kunstgewerbeschule aus, durch Professor Hrdlicka, der zusammen mit seiner kundigen und geschmackvollen Gemahlin die betreffende Abteilung leitet. Mit den vielen künstlichen Verschnörkelungen und Ueberladungen der jüngsten Vergangenheit wurde gebrochen. Klarere einfachere Muster mit wirksameren Kontrasten und einer überall frisch aus der Natur abgeleiteten Ornamentik



KLASSE ARTHUR STRASSER, TRINKENDER TIGER (ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON GORNIK)

wurden hergestellt, und damit ist ebensosehr dem Geschmack wie der Billigkeit gedient. Ein gleicher Aufschwung ist für die Kunstweberei zu verzeichnen, die unter Frau Leopoldine Guttmann wahrhaft Mustergültiges leistet. Die betreffende Abteilung wurde ursprünglich lediglich zum Zweck der Restaurierung alter Gobelins eingerichtet und leistet auf diesem Gebiete nach wie vor Ausgezeichnetes. Aber seit einigen Jahren hat sie nun auch den Schritt zur Schaffung selbständiger Leistungen gewagt, und jetzt zeigt sich erst, welch reiches künstlerisches Vermögen hier ruht. Um die feinen koloristischen Abtönungen, wie sie die modernen Vorlagen erfordern, technisch unbehindert wiedergeben zu können, wurde eine eigene Färberei eingerichtet, in der das Wollfädenmaterial alle irgendwie begehrten Nüancierungen erhält. Es ist interessant zu verfolgen, welcherleiStilwandlungen sich in der Gobelinherstellung damit allmählich vollziehen, wie die Sprache der Linien feierlicher, die der Farben zarter und differenzierter, und wie das ganze Raumgefühl subtiler wird. Was Gustav Klimt der wiener Kunst zu schenken hatte, verspricht gerade auf diesem Felde zu schönster organischer Blüte aufzugehen.

Für den Unterricht in der Plastik sind vier Lehrkräfte vorhanden. Während Professor Breitner die Aktmodellierung leitet, sind die drei anderen Stellen im wesentlichen je nach der Materialbearbeitung vergeben. Unter Professor Klotz wird in Holz, unter Professor Stephan Schwartz vorzugsweise in Metall, unter Professor Arthur Strasser fast ausschliesslich in Stein (oder Gyps) gearbeitet. Uns interessieren hier lediglich die beiden letzteren Klassen. Unter Strasser, dem vorzüglichen Tierbildner, blüht naturgemäss ganz besonders die Tierskulptur. Leider hat sie kunstgewerblich eine mindere Bedeutung, sodass man mit einiger Verlegenheit nach der praktischen Verwertbarkeit des hier produzierten reichen Arbeitsertrages fragt. Namentlich exotische Tiere wie Tiger, Kameele, Alligatoren, Aasgeier, Kasuare, findet man von den Strasser-Schülern mit hohem Lebensgefühl nachgebildet, und man möchte wünschen, dass sie ihrem Werte nach Unterkunft fänden. Besser weiss sich Professor Schwartz ans Praktische zu halten, und mag er auch gelegentliche Abschweifungen ins Gebiet der reinen Plastik nicht verschmähen, so leitet er doch seine Schüler mit Bestimmtheit auf die ihrer harrenden Nutzaufgaben hin, wie Grabdenkmäler, Plaquetten, Medaillen, Schmuckstücke, Metallmontierungen u. dgl. Auf saubere



KERAMISCHER KURS, DR. FRIEDR. LINCKE UND EMIL ADAM, SAMMLUNG KERAMISCHER OBJEKTE

hübsche Arbeit und geschmackvoll-moderne Erfindung wird hoher Wert gelegt, wie sich denn Stephan Schwartz unter den aus früherer Zeit übernommenen Lehrkräften gewiss am meisten dem neuen Zuge der Zeit einzuordnen verstand.

Von vorwiegend technischem Interesse sind trifft sich, dass ganz besonders von den Eleven Kolo Mosers manche sich im keramischen Kurs bethätigen. Es trifft sich so, und doch ist es ganz gewiss kein Zufall. Bei der immensen Vielseitigkeit, die im Atelier Mosers herrscht, ist die Töpferkunst eine Schwester unter vielen. Daneben giebt es kaum etwas



KLASSE KOLO MOSER, TEIL EINER VITRINE MIT GEGENSTÄNDEN IN GLAS UND METALL

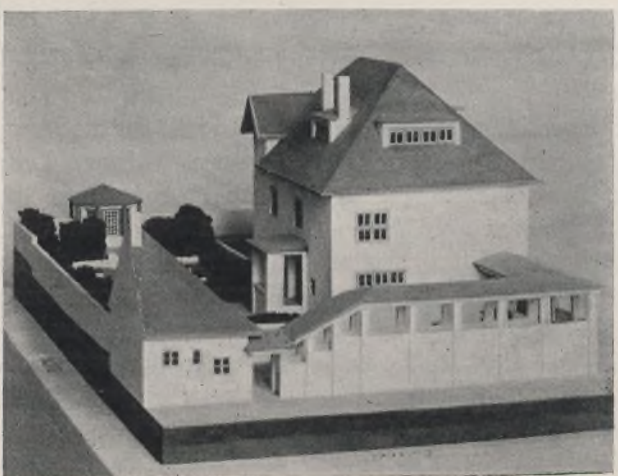
die Arbeiten, die im keramischen Kurs unter den Professoren Lincke und Adam hergestellt werden. An Formen ist ja hier nicht mehr viel Neues zu schaffen, und auch die Farbenskala, so Ueberraschendes der Zufall hier oft gebiert, dürfte bald erschöpft sein. Es genügt zu sagen, dass die in der wiener Kunstgewerbeschule hergestellten Arbeiten überallhin geschickt werden können und nirgendwo zurückzustehen brauchen. Für die Zwecke der Schule aber bieten sie ein kaum zu überschätzendes Element praktischer Anregung. Es

im Bereich der modernen dekorativen Künste, das unter Mosers Leitung nicht gearbeitet würde. Aus seiner Schule gehen die köstlichsten Webe- und Stickmuster hervor, werden die subtilsten Glasarbeiten und Porzellansachen, die entzückendsten Kombinationen von Metallmontierung mit farbig-phantastischen Glasfüssen in den ersten Werkstätten Wiens und Böhmens hergestellt. Daneben wird Mannigfaltiges auf dem Gebiete des Buchschmucks und Bucheinbandes, der modernen Frauenkleidung und Schmuckfabrikation und nicht

zuletzt der gesamten Möbelbranche geleistet.

Schulter an Schulter mit Moser geht Josef Hoffmann seinen Weg. Als Leiter einer Architekturklasse hat er die beiden älteren Kräfte, die neben ihm wirken, fast völlig in den Hintergrund gedrängt, sodass sie sich ihm mühsam akkommodieren müssen. Hoffmann ist minder reich, phantasievoll und beweglich als Moser, aber dafür strenger, zuverlässiger und systematischer. Er versteht die hohe Kunst, Schlichtheit und Einfachheit mit traulicher Anmut zu vereinigen. Darum ist er vor allem ein Meister des Interieurs, und, echt wienerisch, will er, vom Interieur ausgehend, nach und nach die gesamte moderne Architektur reformieren. In diesem Sinne erfolgt auch die Anleitung, die er seinen Schülern zuteil werden lässt. Vom Kleinen ins Grosse vorschreitend, lässt er sie sich entwickeln. Alle Details der Inneneinrichtung werden ihrer Lösung zugeführt. Und daraus ergiebt sich, mit einer gewissen Notwendigkeit, als Schlusskrönung der Entwurf ganzer Villen und Häuser. Damit treten wir in ein weites grosses Gebiet ein, das den Umkreis einer Kunstgewerbeschule fast schon überschreitet.

Ob eine kaum aufhaltbare Ueberschreitung nicht überhaupt die Gefahr dieser wiener mustergültigen Kunstgewerbeschule bildet? So sehr man sich des Geleisteten und des ständigen Wachstums freut, die ängstliche Frage lässt sich doch nicht zurückdrängen: „Wo hinaus solls mit alledem?“ Man hat in Deutschland kaum eine Vorstellung davon, welch eine Fülle von Talent sich an dieser Schule zusammendrängt, wie bei den Lehrern so auch unter den Lernenden. Oesterreichs Menschenreichtum auf diesem Gebiet ist einfach staunenerregend. Dass das Land selber für sie eine genügende Beschäftigung finden solle, ist einfach ausgeschlossen. Schon haben einige zwanzig Schüler und Schülerinnen als fertige tüchtige Künstler die Anstalt in der letzten Aera verlassen. Und wie bald werden neue zwanzig, fünfzig, hundert ihnen folgen! Lauter ausgezeichnetes Material, und vorzüglich geschult! Für kleine Anstellungen entschieden zu schade und wahrscheinlich auch zu prätentiös! Wenn auch vielleicht manchmal mit einem gewissen Durchschnittsgeschmack begabt, so doch gewiss der Mehrzahl nach zu selbständiger kunstschaffender Thätigkeit befähigt und berufen! Also wohin damit? Doch die Welt ist gross, und vermutlich wird wohl zunächst Deutschland den guten Magen haben, um den edlen Zufluss, den das Schwesterland bereit hält, zu verdauen. Deutschland giebt ja so viele und tüchtige Kulturelemente an Oesterreich ab. Hier ist ein Punkt, wo es von ihm zurückempfangen darf.



KLASSE JOSEF HOFFMANN, MODELL EINER VILLA (ANTON KLING)



CHRONIK

BERLIN



er in manchen Theilnehmern an den berliner grossen Ausstellungen erwachte Ärger über das Verhalten der Ausstellungsjury und insbesondere Kampfs hat sich in einer Broschüre Luft gemacht. Da zweitausendzweihundert Werke zurückgewiesen wurden, so ist etwas anderes kaum zu erwarten gewesen. Unter der Aegide einiger Kunstgenossen hat Hans Holtzbecher diese Schrift, die den Titel führt „Die grosse berliner Kunstausstellung, eine Flucht der Künstler in die Öffentlichkeit,“ verfasst. Manche Sätze der Arbeit lassen uns das ewige, sich nie verändernde Leid der Künstler, die sich Ausstellungsjurys gegenüber befinden, wiedererkennen. So sagt Holtzbecher „Ja selbst die Juroren vom Vorjahre werden durch die Juroren des folgenden Jahres refüsiert und so wird auch im Jahre 1904 mancher von denen zum Amboss werden, der in diesem Jahre Hammer war“ – und Zola sagte auch schon im Jahre 1866: „Könnt ihr euch den Krieg zwischen Künstlern vorstellen, von denen die einen die andern verbieten? die im Besitze der Macht am heutigen Tage sind, setzen die Mächtigen von gestern hinaus; es ist wie in Rom in den Zeiten von Marius und Sulla.“

Holtzbechers Schrift ist weniger der Notschrei eines in seinen Idealen geknebelten Künstlers als ein Brotschrei. Er klagt den Geheimrat Müller der Härte und Gleichgültigkeit gegenüber den Lebensbedingungen der Künstler an, weil er gesagt habe, wenn die Jury noch strenger als selbst in diesem Jahr würde, so könne es auch noch nicht schaden. Und der berliner Presse wirft er die Thatsache vor, dass sie konstatiert habe, dass der Besuch der Ausstellung nicht durch die Mehrzahl den deutschen Bilder sondern durch die vorzüglichen Werke, mit denen das Ausland vertreten sei, hauptsächlich lohne. Der Weltmarkt, klagt er, ginge durch diese Behandlungsweise der Presse den deutschen Künstlern verloren. Ob er ihnen, auch wenn die Presse aus Schwarz Weiss machte, erhalten geblieben wäre, steht freilich dahin; von den Weltmarktbeziehungen sind unter den deutschen Kunststädten wesentlich nur Düsseldorf und München begünstigt gewesen, auch diese nur sofern man an einer etwas süsslichen Auffassung der Landschaft und des Genrebildes Freude empfand; mit der auf der ganzen Welt eingetretenen Veränderung des Geschmackes in dieser Hinsicht hat die berliner Presse immerhin nur einen losen Zusammenhang. Der Verfasser kommt aber endlich auf den Hauptpunkt der Sache: eine Ausstellungsjury habe keine gesetzliche

Basis, auf welcher ihre Urteile fussen. Das ist richtig.

Die Urteile, führt Hans Holtzbecher aus, seien lediglich eine Geschmackssache und „wat dem Eenen sin Uhl, is dem Annern sin Nachtigall.“ „Die hervorragendste Schuld an dem Herauskommen ungerechter Urteile“, fährt er dann fort, „trägt ohne Zweifel das hastige Aburteilen hunderter von Kunstwerken an einem Tage. Dadurch erlahmt naturgemäss die Urteilskraft der Juroren, sie betrachten schliesslich die Werke als laufende Nummern, während dieselben für ihre Verfertiger Schicksale bedeuten.“ Auch das ist richtig. Auch die interessante Thatsache wird angeführt, dass die berliner grosse Kunstausstellung wiederholt Böcklin zurückgewiesen hat. Es dürfe, sagt Hans Holtzbecher und wir möchten ihm darin durchaus nicht widersprechen, nicht eine ganze Bürgerklasse in ihren Lebenswurzeln getroffen werden. Das ist auch unsere Meinung; wir glauben, die grossen staatlichen deutschen Ausstellungen sind Vertretungen einer Bürgerklasse, der Berufsklassen der Maler und Bildhauer, und dass sie mit den kleinen gewählten Sonderausstellungen von einzelnen Clubs wenig Berührungspunkte haben. Holtzbecher führt einzelne Verbesserungsvorschläge an. Man kann ihm beipflichten, wenn er nachweist, dass der Grundsatz der Teilnahme Düsseldorfs an der Leitung der berliner Ausstellungen längst veraltet ist; man kann ferner den Vorschlag in Holtzbechers plausibler Fassung erwägenswert finden, dass eine Revisionsinstanz gegen die Urteile der Jurys zu schaffen sei: der Künstler, der appellieren will, muss nach Holtzbecher die Zustimmung zweier Mitglieder der ersten Jury haben, damit wird vermieden, dass *alle* refüsierten Künstler zu diesem Mittel greifen. Immer jedoch wird trotz solcher Verbesserungen im Detail es sich als ganz unmöglich herausstellen, dass die beklagten Zustände schwinden. Selbst wenn wir – der Traum Zolas, der Traum Holtzbechers – keine Jurys mehr hätten: der Unterschied, der zwischen den Bildern eintritt, je nachdem sie in Sälen mit gutem Licht, in Sälen mit schlechterem Licht, gegenüber dem Beschauer oder hoch über dem Beschauer gehängt werden, würde genügen, um unter den Künstlern Gefühle der Unzufriedenheit und tiefen Missmutes zu säen. Und kann man denn auf eine Jury verzichten? Müssten dann nicht die grossen Ausstellungen ins vollständig Dilettantische und Uferlose sich auswachsen? An welchem Punkte aber die unentbehrlichen Jurys halt zu sagen hätten, bei welchem Grade der Schlechtigkeit oder der Magerkeit der eingesendeten Werke, wer kann es sagen? Die Entscheidung darüber hängt so sehr von der Kunstbedeutung der Stadt, in der die Ausstellung veranstaltet wird, ja von dem Jahr und der Stunde, in der sie stattfindet und noch von so vielen einzelnen Erwägungen ab, dass selbst, wenn wir nicht Künstler zu Juroren zu machen brauchten, sondern uns leblose Waagen mit garantierter Präzisionstechnik für dieses Amt zur Verfügung gestellt werden könnten, noch nicht der glorreiche Sommer der Erfüllung aller Hoffnungen auf Gerechtigkeit und Einsicht eintreten würde. Ganz unrichtig ist die Behauptung in der Broschüre, dass Prof. Kampf den Druck einer Parteirichtung fühlbar machte. Irrtümlich ist auch die Behauptung, dass der Verein Berliner Künstler Juryfreiheit für seine Mitglieder hätte beanspruchen dürfen, weil die Genossenschaft der Mitglieder der Akademie sie besitzt; zum mindesten ist es in hohem Grade unwahrscheinlich, dass der Gesetzgeber an eine Gleichberechtigung der Körperschaft der Akademie und der Mitglieder des Künstlervereins in diesem Punkte gedacht haben sollte. H.

KREFELD



Im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld hatte man diesen Sommer eine bemerkenswerte Ausstellung holländischer Kunst eingerichtet: eine Sammlung wie man sie jenseits Hollands Grenzen wohl noch nicht zusammen gesehen hat. Wem bekannt ist, wie zurückhaltend die Holländer im allgemeinen in Bezug aufs Ausstellen sind und wie schwer es wird, bei uns etwas von den Sammlern sich zu leihen, muss die Energie der Museumsdirektion, welche hier doch etwas Bestimmtes erreichte, durchaus loben.

Namentlich die angewandte Kunst war sehr gut vorgeführt, sogar in Holland sah ich noch nie soviel holländische „Gebrauchskunst“ zusammen. Ob nun auch die Früchte dieser jungen Bewegung schon alle recht reif sind, ist nicht die Frage; das Ganze wies aber auf eine lebhafte und bewusste Bewegung hin, die sich nur durch zu schnelle Erfolge nicht irre machen lassen sollte. Namentlich was Dysselhof, Lion Cachet, Nieuwenhuis und Mendes da Costa hier hatten, zeugt von ausserordentlicher Begabung und beruht ebenso wie Eisenloeffels Sachen auf gesundem Bestreben. Schade dass nicht auch Derkinderens mehr auf Tradition gegründete monumentale Kunst irgend eine Vertretung fand.

Ganz repräsentativ war auch die Schwarz-Weiss-Abteilung. Israël's warm ergriffene Radierungen, Bauers geniale Improvisationen von einem traumhaften Orient, Duponts streng vertiefter Kupferstich der von einem seltenen Beherrschen des Métier zeugt und Witsens herb geätzte Stadtansichten beweisen ohne weiteres, wie die hol-



JOZEF ISRAËLS, DER SANDSCHIFFER AUSSTELLUNG KREFELD

ländische Griffelkunst auf vielen Wegen das Vorzügliche findet.

Die Malerei war weniger vollständig vertreten. Man wird im gastfreien Krefelder Museum wohl ein zweites Mal versuchen müssen, durch eine Sammlung holländischer Bilder eine Idee von unserer Malerei zu geben. Jetzt bekam man nur hie und da einen Eindruck von ihrer Bedeutung, der durch viel Zufälliges, Willkürliches gestört wurde. Die Schwierigkeit beim Einrichten solcher Ausstellungen ist nicht nur, dass man dasjenige, was man haben möchte, zu selten bekommt, sondern auch, dass man oft nehmen muss, was man doch eigentlich nicht haben möchte.

Schade auch, dass der manchmal grandiose Breitner ärmlich vertreten war, dass man von dem klassischen Bosboom nichts Besonderes fand, dass man den empfindungsfeinen Mauve hier gar nicht verstehen lernen konnte.

Trotzdem konnte man von drei unserer Grossmeister, wenn auch nicht eine vollständige Idee erhalten, dennoch einige Bilder sehen.

Jozef Israëls hatte hier ein in Holland öfter ausgestelltes Bild aus den achtziger Jahren: den Sand-Schiffer, voller Feinheit und Kraft in dem leuchtenden grauen Ton und im ganzen mit jener Stimmung von heiterer Trübseligkeit, wie sie wohl einen Hauptzug in des Meisters eigener Poesie bildet.

Auch sah man hier seinen Thoraschreiber, in Berlin schon aus Cassirers Salon bekannt. Als ich das Bild im vorigen Jahre im Atelier des Malers in unvollendetem Zustande auf der Staffelei sah, fühlte ich, bei aller Bewunderung für das schöne Motiv, doch eine gewisse Angst darum, dass aus dem Bild nicht werden würde was es versprach. Israëls gehört nämlich zu den Künstlern, welche in einem langen Leben voll künstlerischen Ringens erreicht haben, dass sie von einem gewissen Publikum ihr Inneres verstanden wissen. Das ist an sich etwas Schönes, denn er hat es sich nicht leicht gemacht und hat uns wahrlich durch ein sehr vollständiges Sich-aussprechen dazu gezwungen, ihn zu verstehen. Aber die Gefahr ist, dass der Künstler, der dies erreichte, nicht mehr zu kämpfen hat, keine Geburtswehen mehr kennt und so zu sagen schon mit einem halben Wort verstanden wird. Das nun war meine Angst bezüglich des Thora-schreibers. Das Sujet war so eigenartig, die Handlung in einigen Zügen so ausgeprägt, dass der Maler dazu verführt werden konnte, sich nicht tiefer auszusprechen. Und ich glaube, dadurch gerade entsteht manchmal Verflachung und gar Rhetorik. Aber diese Gefahr hat Israëls glänzend

besiegt. Das Ganze ist in einfachen und dennoch reichen Ocker-Verborgenheiten mit tiefer Empfindung gemalt und in zitternder Bewegung ist die grosse Gebärde des Bildes mächtig ausgesprochen und ausgebaut.

Von Jacob Maris hatte man ein kleines Beispiel des oft von dem Meister wiederholten Motivs der Brücke. Dieses Bild stammt, wenn ich mich nicht irre, aus dem Jahre 1879 und hat ohne Zweifel den schönen satten Ton, das mächtig Einheitliche von Maris' besten Bildern. Aber einige Jahre später hat er doch diese Brücke unter höher gewölbtem Himmel noch stattlicher zu unvergesslicherer Schönheit umgestaltet.

Über Matthys Maris, von dem ein sonderbares kleines Bildchen anwesend war, weiss ich nicht recht, ob ich sprechen oder schweigen möchte. Er ist das Kostbarste, was wir haben, der Krystall unserer Kunst. Wir lieben ihn mit eifersüchtiger Inbrunst, wir verehren ihn fast wie einen Heiligen. Ob es uns deshalb wirklich ganz gleich ist, dass man in Deutschland keine Ahnung von seiner Kunst hat, wie wir es uns unter einander sagen? Ich weiss es nicht und werde darüber nachdenken. Vielleicht schreibe ich hier dann doch einmal etwas über seine herrliche Kunst.

J. V.



MATTHYS MARIS, MUTTER UND KIND — AUSSTELLUNG KREFELD

LONDON

Gegen Ende April ist die 12. Leihausstellung in der Londoner Guildhall eröffnet worden. Die Tendenz dieser Veranstaltungen ist volkstümlich und lehrhaft. Im Mittelpunkte der Arbeit und des Verkehrs soll vielen Erholung und Kunstgenuss geschaffen werden. Der Eintritt ist frei. Man legt Wert auf die Zahl der Besucher. Die Ausstellung spanischer Bilder im Jahre 1901 ist von 305359 Personen besucht worden! Die Auswahl der Bilder wird aber nicht eigentlich den Neigungen der Massen angepasst. Der Kunstwert allein ist hier nicht weniger das Entscheidende als in den mehr aristokratischen Leihausstellungen, die regelmässig in der Akademie veranstaltet werden. Örtlich und zeitlich hat man in den letzten Jahren in der Guildhall feste Grenzen gezogen, innerhalb deren eine Anzahl guter Bilder aus dem unerschöpflich reichen englischen Privatbesitz zusammengesucht wurden. Diesmal galt es der holländischen Malerei. Die Ausstellung ist ziemlich klein, kleiner als die früheren, da der grösste der vier Oberlichträume besetzt ist durch eine Sammlung moderner Bilder, die Mr. Charles Gassiot der Corporation of London hinterlassen hat.

Zwei von den übrigen mittelgrossen Sälen sind mit modernen holländischen Gemälden, einer mit holländischen Bildern aus dem 17. Jahrhundert gefüllt.

Bei Betrachtung der alten Bilder stört einigermassen die System- und Programmlosigkeit der Auswahl. Eine beträchtliche Zahl guter und einige ausgezeichnete Stücke sind da, aber auch mehrere Kopien, Nachahmungen und unter allzu hohen Namen eingeführte Bilder. Beziehungen zu diesem oder jenem Sammler, nicht aber eine Übersicht über das Erreichbare und eine klare Vorstellung von dem besonders Erwünschten haben dieses gar zu zufällige Beieinander geschaffen.

Eine der schönsten Landschaften von Philips Konink, aus den Besitz der Lady Wantage, ist als „Rembrandt" ausgestellt. Die grosse Flachlandschaft ist mit einem übermässig gelben und trüben Firniss bedeckt, wodurch die geographische Nüchternheit zum Stimmungsvollen gewandelt ist. Ein echter „Konink" und noch dazu ein so bedeutender ist aber gewiss mehr als ein falscher „Rembrandt". Und deshalb sollte man das Bild waschen. Es sind jedoch auch wirkliche Rembrandt-Bilder ausgestellt, zumal das Knabenporträt, das Mr. R. Kann aus Paris gesandt hat. Dieses Bild, dann ein prächtiges, ziemlich unbekanntes Männerporträt von Franz Hals im Besitz des Earl Spencer und das schlafende Mädchen vom Delftschen Vermeer – aus der Sammlung Kann – sind die hervorragendsten Bilder der alten Meister auf dieser Ausstellung.

Die Gruppe moderner holländischer Gemälde ist weit glücklicher zusammengestellt. Fast alle Hauptmeister der in England hochgeschätzten niederländischen Schule, die etwa zwischen 1850 und 1890 erfolgreich geschaffen haben, sind glänzend vertreten, nämlich Jozef Israels, überaus reich mit Schöpfungen aus allen Abschnitten seines gesegneten Lebenswerkes, Bosboom nicht ebenso glücklich, Matthys Maris, der so selten erscheint, mit vielen köstlichen Figurenbildern und Landschaften, Willem und Jacob Maris, besonders der zweite, kräftigere mit einigen seiner Hauptwerke und der zartere Mauve. Mesdag tritt nicht stark hervor, mit Recht, da seine Kunst in der Hauptsache geschickte und geschmackvolle Nachahmung ist. Von den Jüngeren ist wenigstens Breitner, vielleicht der Beste, vertreten, wenn auch ziemlich unauffällig. – Diese modernen holländischen Bilder stammen fast alle aus den Sammlungen I. C. I. Drucker und I. S. Forbes.

Ihr frühes Verständnis für die Grösse der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, für Rembrandt, Hobbema und Cuyp haben die Engländer sehr praktisch und sehr thatkräftig im 18. und 19. Jahrhundert bewiesen, schon zur Zeit, als Lessing den Deutschen am Laokoon die Gesetze der Kunst zeigte. In mancher Hinsicht stand England zu Holland, wie Rom zu Griechenland. Die Engländer beerbten die Holländer in der Macht, im Handel und auch in der Kunst; der neuen Kunstblüte auf holländischem Boden wenden sie ein verständnisvolles Interesse zu. Nicht einmal die moderne französische Kunst ist in England so bekannt und geschätzt wie die holländische, von der deutschen zu schweigen.

In der French Gallery hat man in dieser Season eine Menzel-Ausstellung veranstaltet mit einer Gruppe von Zeichnungen, die auch in Berlin zu sehen waren. Der Erfolg scheint nicht gross zu sein. Menzel bleibt den Engländern eine Kuriosität, eine erstaunliche Kraft von schrullenhaftem, selbst barbarischem Geschmack.

M. J. Friedländer.

PARIS

Die beiden Salons sind keine Ereignisse mehr. Sie sind lediglich grosse Bildermärkte, besten Falles grosse Bilderschaustellungen, die regelmässig alle Jahre wiederkehren. Sie haben keine kämpferischen Prinzipien, keine Wagnisse und Verstösse mehr, sie haben keine Zeichen, keine Unzulänglichkeiten, die, wenn sie nicht herausfordern, so doch interessieren könnten. Und was unzulänglich in beiden ist, das tritt wieder nicht unter eine gewisse Linie des Allgemeinen, dass es mehr als gleichgültig lassen könnte; oder es hat so deutlich den Stempel des Launenhaften und Anders-sein-wollens ohne

Kraft des schöpferischen Willens, dass man es nicht weiter diskutiert. Kurz gesagt: die Salons stellen einen so unwillkürlich auf die Frage nach gut oder schlecht für die Beurteilung ein, dass sie eigentlich schon gerichtet sind, während man noch über sie richtet.

Qualitativ mögen beide Ausstellungen so ziemlich auf der gleichen Höhe stehen. Die „Société nationale des Beaux-Arts“ hat vor der „Société des Artistes Français“ bei ihrer quantitativen Minderheit — das voraus, dass ihre Künstler uns näher stehen, ihre Kräfte jünger sind, und so ihre Werke mit manchem, was lebendig in uns, eher unterhalten als dort, wo wir so viel Ruhendes in uns erst beleben, so viel Totes in uns erst auferwecken müssen. Denn schliesslich mögen wir doch noch lieber ein Bild von Raffaelli als etwa von Grand-Jean, von Faivre lieber als von Flameng oder Humbert, La Touchie lieber als Etcheverry, so verwandt auch vieles in ihnen, wie in anderen, nicht aufzuzählenden, auch sein mag. Wir vermögen bei den Jüngeren doch eben mehr Freiheiten zu entdecken, ohne gewiss zu sein, dass sie sie an sich auch haben und für die Zukunft uns behalten werden. Und was jünger erscheint bei den Alten der „Artistes Français“ und sich in der Stoffwahl als moderner, realistischer etwa aufweist wie „A la crêmerie“ von Desportes, „Crépuscule d'hiver“ von G. Fournier, „Soupe populaire“ von Gourdault, wie unfertig, wie unbefriedigend in ihrer malerischen Behandlung und vor allem wie technisch zurückhaltend, unfrei erscheinen sie uns! Oder gar ein Bild wie Natets „Devant le marché aux chevaux“ mit einer guten Charakteristik der armen abgetriebenen Pferde und also im „Salon des Artistes Français“ mit einer auffallenden „Wirklichkeit,“ mit einem hier nicht angenehmen, aber uns um so deutlicheren, sozialen Pulsschlag, wie wenig bedeutet es schliesslich malerisch als Persönlichkeitsdokument! Oder in Gustav Adolph Grans „La deule à Pont-à-Vendin“ (Pas de Calais), wie viel scheint schon gethan, dass hier durch ein eigenes Gesichtsfeld, durch eine besondere Ansicht ein festes Ergreifen des Stoffes ein gutes Bild zu stande gekommen ist! Und doch — wie stark bleibt der Rest — der Rest, in dem der Stoff gebunden statt ausgeschöpft, aber gar nicht ausgeschüttet, erscheint. Oder man steht vor des Londoner Percy Gibbs' „Chant du soir“ mit einer gut, aber zu platt gegebenen Beleuchtung durch die Klavierlampen, mit vorsichtigem Sichhüten vor Effekthascherei, aber nicht ohne Trockenheit und Steifheit dabei, und denkt sich, Besnard hätte das Bild malen, hätte alles darin ein wenig übersteigen, sogar ein wenig übertreiben sollen, wie näher und sprechender wäre es uns! Oder man hält einmal an vor Georges J. J. Le Febvres stumpfen, trockenen Farben und kreidigen, mehr zeichnerischen Tönungen im „Une chaumière du Bocage,“ um sich zu erinnern, wie viel eindringlicher, berechtigter geradezu das L' Hermitte gemacht hätte. Und schliesslich, vor diesem und jenem, wie gut, vielleicht wie interessant könnte es sein, wenn nicht andere vorausgegangen wären, von solchen, die noch leben und solchen, die tot sind, von denen aber etwas in der Erinnerung auftaucht, ohne dass man sie gleich bezeichnen könnte. Zuguterletzt, auch das ist nicht zu leugnen, denkt man auch an deutsche Meister, solche, die man als hier verarbeitet anmerken möchte, aber auch an solche, die dies und gerade dies besser gemacht hätten. Eines nur fällt als eine besondere Errungenschaft auf: das bestellte Porträt. Es wird vielleicht nirgends in der Welt mehr zur Zufriedenheit des Bestellers ausgeführt als gerade hier. Von Eigenpersönlichem haben die Maler nichts darin — und auch vom Eigenen des Dargestellten sagen sie nicht viel, — aber sie schaffen ein ähnliches Bild, und wohl meist, was man ein „Bild“ nennt. Um nicht alles, was Qualität in diesen Arbeiten behält, auf das Virtuose des Könnens abzuladen, in ihnen kommt das Allgemeine des Lebens zu seinem besonderen Ausdruck; in ihnen zügelt der Geschmack einerseits, andererseits trägt er. Die Note feiner Erziehung ist in ihnen, die charmante, weltmännische Art des Sichunterordnens und so Dominierens. Sie sind nur Bilder für die Boudoirs und Salons — für die Salons vergangener Stile, in denen sich die Eigenart der Besitzer nicht mehr ausdrückt, in denen sie sich in Arrangements und Parfums geradezu, in einzelnen Sorgfältigkeiten und Kostbarkeiten und einem nie versagenden Charme der Einzelerscheinung und des bewegten Verkehrs Zuflucht gesucht hat. Darum, was für ein grosser Abzug ist zu machen, wenn in diesen Porträts der eigene Beitrag des Künstlers festgestellt werden soll! Und wie wenig bleibt nach diesem Abzug! Doch der Fall der Porträts ist kein Fall, der vereinzelt dasteht, er ist die Regel auch für die übrigen Gemälde, nur bei ihnen nicht so durchsichtig als dort. Die französische Kunst ist ganz und gar Produkt geworden aus der Kunst! Im „Salon des Artistes français“ findet man die Schulen — der Katalog verzeichnet bezeichnenderweise jeden Künstler als Schüler dieses und jenes Meisters — denn Leute wie Bouguereau, Lefebvre, Heuner und all die, die „Hors concours“ sind, sucht man doch nicht mehr. Und begegnet man Luigi Loir oder Henry Martin, der ein grosses dekoratives Gemälde „Panneaux décoratifs“ in seiner Punktiermanier ausgestellt hat, so fragt man sich, ob man das noch in ihnen findet, was man einst in ihnen gefunden. Genau wie mit diesen hier, gehts mit den anderen dort, im „Salon des Beaux-Arts“. Man sieht Duran, und lehnt ihn ab, die Schafe Gaston Guignards scheinen das Lob nicht zu ver-

dienen, das ihnen gespendet worden; man erträgt die süssliche Art Dagnan-Bouverets nicht mehr, Arman-Jean in seiner dekadent-delikaten und sehr bewussten Kunst, sagt nichts Neues, und L'Hermittes Bilder haben in ihrem seltsamen Dualismus von Zeichnung und Gemälde dauernd das Unfertige, Harte, den Ansatz der Kraft ohne ihren Ausdruck, und sind immer dieselben. Raffaëllis Fixigkeiten bestaunt man in ihrer auf Weiss gestellten Wirkung, in ihrer skizzenhaften Unruhe, in ihrer krabbeligen Bewegung und bewundert ihn eher als raschen Erhascher, denn als ausführenden Maler. Besnard outriert sich immer in der gleichen Weise. Er wirkt fleckig. Er treibt die Virtuosität der Farbigkeit bis zur fleckigen Unruhe. Und er giebt nichts Tieferes. Er malt um der Effekte willen. Und er weiss alle Effekte. Haltung, Ausdruck, Beleuchtung, Farbenstimmung sind von einer teils auflösenden, teils herausfordernden und überrumpelnden Wirkung, die das Wollen für den Gehalt giebt. Roll hat in seiner Maternité ein sehr schlechtes Bild gemalt — das in illustrierten Zeitungen zu Tode gehetzte Motiv des nach vorn mit der Hand verdeckten Lichtes — in „Calvaire" und „Légende Bretonne", und besonders darin — und in „Chevaux corses" aber seiner würdige Bilder geliefert. Man wünschte, ein Jüngerer, der noch einen Weg vor sich hat, hätte sie gemalt. Sie wären dann bedeutungsvoller. Thévenot hat sich im Porträt Leandres als der bewahrt, der er stets war, ein feiner, brillanter Porträtist mit leichtem und sprechendem Pinsel. Cottet und Simon gelten als die vorzüglichsten Maler der Bretagne. Simon hat ein „Asile de vieillards" gemalt, bei dem man ja nicht an Liebermann denken darf. Und auch ohne Liebermann zu erinnern, ist das Bild flach und geistlos. Gut beobachtet ist sein „Coup de vent" in der Bewegung, aber es ist kein Bild geworden. Die in seinen früheren Bildern bemerkte Art, hart und trocken die Farben aneinander zu setzen, hat hier zu plumper Unfertigkeit verleidet. Im ganzen, hätte Simon nicht einen Namen von früher her, hier wäre er nicht zu beachten. Anders Cottet. Es ist wohl schwer zu sagen, ob er gewachsen erscheint. Aber er bleibt behaltsam. Seine Stimmungen wirken auf uns ein, ihre düsterruhige Melancholie, von fernen verlorenen Bewegungen, wie Meeresschaum, der an Felsenufern sich leise verspült, von Erregungen, die auch in Einsamkeiten schweigen, wie Felsblöcke, die über Meeresweiten starren und Heiden, in denen das Leben verloren ist, sie haben ihren heimatlichen Ursprung und ihre künstlerische Resonanz. Sein „Vieux cheval breton" sagt davon für mein Empfinden mehr als seine trauernden bretonischen Frauen, die freilich mehr auffallen. Im „Vieux cheval breton" spricht der Künstler eine vollere, wenn auch verhaltenere Sprache, im einzelnen — wie spricht das Detail des Pferdes mit! — wie im ganzen. Mesdag ist mit einem guten Meerbild da, das ihn zeigt, wie er immer ist, Gilsoul hat schon Besseres geboten, als hier in seinen „Maisons au bord d'un canal," in denen aber doch die lichte Farbigkeit genug von ihrer Wirkung behält. Und schliesslich Thaulow und Sargent. Thaulow merkt man ein wenig an, dass er a tout prix seine Frische behalten will. Diese herausspringende Absicht schadet seiner Wirkung. Und es liegt für ihn eine Gefahr in ihr. Es ist immer noch ein qualitativer Überschuss in all seinen Bildern, aber er ist in manchen schon gering geworden; wie in „Marée basse", und er vereinigt sich in anderen mit einer gewissen Härte, um das Virtuose in seinen Grenzen zu halten. Das trifft auch für Sargents Delikatesse zu. Ich weiss nicht, ob man vor den drei „Demoiselles Hunters" nicht ein wenig vor einem Wanken des Autoritätsglaubens und dem Nachlassen der Suggestion eines berühmten Namens bangen soll.

Zweierlei Weisen des künstlerischen Ausdrucks — um auf jeden Fall das miserable Wort „Richtungen" zu vermeiden — sind im Salon erkennbar. Die eine dürfte als dekorative gelten, die andere möchte als die satyrisch-anekdotische bezeichnet werden können. Eine dritte ist zu pueril, um als primitive Geltung haben zu dürfen, doch möchte man mit dem Beiklang einer leisen Lächerlichkeit ihr diesen Anspruch lassen. Nicht inhaltlich aber technisch, ist die dekorative Art die wagemutigste. Es ist eine Mischung in ihr zu finden von Pastellismus und Ölmalerei, von Zeichnung und Vorherrschaft der Farbe zugleich. Es ist ein Pointillismus, der auf der Palette mischt, möchte man sagen und dennoch auf der Leinwand die Farbentöne wieder übereinander streicht und durch Überdeckung seine weichen, bei aller Zeichnung verschwommenen Effekte erzielt. Man möchte an Besnards Einfluss ausserdem denken — oder man könnte noch viel weiter, zu dem alten Watteau etwa — zurückgehen, und möchte zu gleicher Zeit eine Einwirkung von Degas — im Bildausschnitt einigemal ganz sicher — feststellen. Gaston la Touche fällt als der bedeutendste Könner hier auf. Hier triumphiert der Reflex — sehr fein in seinem grünen Zimmer, das eine unmittelbare, warme, delikate Wirkung hat. Die Sache wird absichtlich und unvermittelt — bei einer gewissen Unpersönlichkeit — bei Guirand de Scaevola, und ordnet sich bei Abel Truchet der Bewegung und Bewegtheit unter, weil die Lichtwirkung im „Bal des quat' z'arts" in der elektrischen Beleuchtung ihre Selbstverständlichkeit erhält. Will man in dieser Malweise ein Problem sehen, so mag man auch zugleich empfinden, dass dieses nicht gelöst ist. — Die Anekdotenerzähler folgen Jean Veber nach, in dessen kleinen neckischen Bildchen der Humor des Gegenstandes und der Farbenwirkung das

satyrische liebenswürdig deckt, und die, in der holländischen Kleinheit des Formats, immer noch Bilder bleiben, während Bonnard in seinem grösseren Format des „L'apres-midi bourgeoise" – farbig allerdings ohne Ähnlichkeit mit Veber – über die satyrische Zeichnung für ein Witzblatt nicht hinauskommt und eine gewisse künstlerische Impotenz, – und wenn es nur die des Ölmalers wäre! – die hinter all solchen Sachen steckt, ziemlich deutlich aufdeckt. Dieses Manko des Bildschaffens hat auch Vallotton, vor dessen „Groupe de portraits" man das Gemälde vergisst, um sich freilich mit dem zeichnerischen und auch persönlichen Gehalt der künstlerischen Darbietung zu beschäftigen. Schliesslich dürfen die Unfertigkeiten und ausdruckslosen Hölzernheiten, die neben Anderen besonders Candin wie aus einem Missverstehen alter primitiver Meister heraus executieren abgelehnt, oder höchstens für eine dekorative Schablonentechnik, zuwartend behandelt werden. Alle bis dahin behandelten Künstler fügen sich mit Leichtigkeit zu einem Ensemble zusammen, in dem das erschöpft ist, was das gegenwärtige Niveau und allgemeine Charakteristikum der französischen Kunst ausmacht. Sie sind nicht besondere Fälle. Solcher finden sich nur wenige in den Salons, gar nicht bei den „Artistes français". Unter den Künstlern der „Beaux-Arts" seien Caro-Delvaille, Le Sidauer, Avelot und ganz besonders Boutet de Mouvel mit Nachdruck genannt.

Es sollte Zuloaga als fremdartigster Aussteller vielleicht noch behandelt werden. Eine Einzelstudie müsste erschöpfen, was sich einem vor den Arbeiten des Spaniers aufdrängt. Doch kann hier gesagt werden, dass man Zuloaga nicht ohne Vergleich mit seinen früheren Werken betrachtet, und dass man auch nicht von dem Eindruck des Sichwiederholenden und der Spezialität frei bleibt. Ja, dass sich sogar die Empfindung einer leiseren oder stärkeren Cariciertheit nicht ganz abweisen lässt.

W. Holzamer.

❀

Unter dem netten Titel *„Direkte ... Steuern"* bringt der „Temps" die Mitteilung, dass der Bürgermeister eines Vorortes von Paris, Neuilly, den Entschluss gefasst hat, die Wände des Stadthauses von Neuilly durch die Einwohner dekorieren zu lassen. Die Einwohner sind Maler wie Dagnan-Bouveret, Chartran, Gervex, Courtois, Aublet, Dubufe, und ohne dass es der Kommune einen Centime kosten wird, haben diese Maler sich bereit erklärt, bis zum Jahre 1904 folgende Bilder abzuliefern: Dagnan-Bouveret wird im Standesamt „die antike Heirat" darstellen, Courtois „das goldene Zeitalter" allegorisieren, Aublet wird an den vier Wänden zwischen den Fenstern „die Geburt", „die ersten Schritte", „das fleissige Kind" und den „Jüngling" vorführen, endlich wird Guillaume Dubufe (unter diesen Malern der kleinste) das grösste Bild in Behandlung nehmen, das Deckengemälde.

Der Tod des für die europäische Kunst unsagbar wichtigen James Mac-Neil Whistler hat auch in Frankreich, wo er so lange Jahre gelebt hat, tiefen Eindruck gemacht, man muss ja eingestehen, dass durch die Leichtigkeit und Finesse zwischen dem amerikanischen Wesen – Whistler war Amerikaner – und dem französischen noch immerhin mehr Berührungspunkte sind als zwischen dem Amerikaner und dem Engländer. Whistler selbst gehörte sozusagen körperlich beiden Ländern an: er hatte eine Behausung in der pariser rue du Bac (einen entzückenden Gartenpavillon) und ein seltsam schönes grosses Atelier in der pariser Malerstrasse rue notre Dame des Champs und besass ausserdem ein Haus in der londoner Vorstadt Chelsea. Er war übrigens trotz der allgemeinen Meinung kein Amerikaner im wörtlichen Sinne, da er als Sohn eines amerikanischen Ingenieurs, der am Bahnbau in Russland beschäftigt war, das Licht der Welt in St. Petersburg erblickte. Als Jüngling kam er nach West-Point in den Vereinigten Staaten, doch nicht um in dieser Kriegsakademie Offizier zu werden, sondern nur, um Kartenzeichner zu werden. Der Beruf sagte ihm nicht zu und wir finden ihn bereits Ende der fünfziger Jahre – im Jahre 1835 war Whistler geboren – in Paris im Atelier Gleyres. Zu seinen Mitschülern bei Gleyre – den Herman Grimm in einem der unbewachtesten Momente seiner Kritikerlaufbahn mit Arnold Böcklin (!!) verglichen hat – gehörten damals E. J. Poynter, der jetzige Direktor der Londoner Akademie, und der verstorbene George du Maurier, der Verfasser von „Trilby". Die damalige Schülervorbereitung unterschied sich in der vorteilhaftesten Weise von der heutzutage eingerissenen. Damals konnte ein Schüler seine ersten Bilder nur ausstellen, wenn ihm sein Professor die Erlaubnis gab, wir begegnen darum in den ersten Porträts der damaligen Schüler, der Hermer, der Bonnat, der Carolus-Duran, der Jules Lefebvre einem ausserordentlich gründlichen Studium. Weniger kam das „Temperament" zur Geltung, aber das Studium war äusserst gewissenhaft. Durch diese starke Erziehung, die er in der durchaus akademischen Schule eines sehr mässig begabten und gar nicht temperamentvollen Malers wie Gleyre empfing, wurde Whistler in den Stand gesetzt, ohne Gefahr in der Folge sich allen Phantasien zu überlassen, die seine Originalität ihm eingab.

Im Porträt, in diesem Grundteile der Malerei und auch seiner Malerei, zog ihn der moralische Inhalt der Persönlichkeit an, der sich im Blick und der Geste äusserte. Er drängte hartnäckig als störend in den Schatten, was für viele Maler

den wesentlichen Inhalt eines Bildnisses bildet: die photographische Ähnlichkeit; er brachte nur den Rest zur Evidenz.

Und so gab er in Allem, Landschaft oder Figuren, den coloristischen Eindruck, und zwar mit einer solchen Meisterschaft, dass, wenn immer er sich herbeiliess in der Société nationale des Beaux-Arts auszustellen, seine Werke die Aufmerksamkeit geradezu absorbierten, denn in den letzten zwanzig Jahren haben schönere Harmonien die kritischsten Augen nicht entzückt. Er gab seinen Bildern Titel, die das für ihn Wesentliche aussprachen, so nannte er ein Frauenporträt Arrangement in Schwarz; eine Harmonie in Grau und Rosa war ein Bildnis der Madame Meux; Grün und Violett war Madame S. . . ., Schwarz und Gold der Graf Robert von Montesquion, und ein Nocturno und Grün und Gold der Schnee in Chelsea. Grau und grün war der Ozean – blau und gold San Marco in Venedig.

Bekannt ist der Prozess, den er infolge eins seiner Bilder – gerade eines Nocturnos – dem Kunstkritiker Ruskin zugezogen hat. „Ich habe keine so grosse Unverschämtheit bis jetzt gesehen", schrieb dieser berühmteste Geschmacksbildner seiner Zeit, „als 200 Guineen dafür zu fordern, dass man einen Topf voll Farbe dem Publikum ins Gesicht wirft". Natürlich musste Whistler den Kritiker vor Gericht verfolgen. Am 26. und 27. Juli 1877 wurde diese Verhandlung geführt, welche ungeheures Aufsehen erregte und die grössten Namen des künstlerischen England für und gegen den Künstler Partei nehmen liess. Für Ruskin sprach sich unter Andern Burne-Jones aus und Whistler hat ihm niemals dieses, wie er es ansah, unkünstlerische Übereinstimmen mit dem Standpunkt des Philisteriums vergeben. Für Whistler sprachen William M. Rossetti und Albert Moore. Ruskin wurde zu einem Pfennig Schadenersatz verurteilt.

Im selben Jahre 1877 war in London Whistlers Carlyle ausgestellt.

Original in seinen künstlerischen Conceptionen war Whistler nicht weniger original in seiner Lebensführung, die er mit Mysterium umgab. Er war witzig und boshaft im höchst möglichen Grade und in seinem Buche „von der allerliebsten Art, sich Feinde zu machen" und besonders in seiner berühmten ten o'clock-Vorlesung über die Kunst sind Stellen von der höchsten Klassizität nicht nur der Kunstanschauung, sondern auch des Witzes. Er war auch ein Freund von Oscar Wilde gewesen, an dem er sich rieb – aber dessen Kunstanschauung ihm doch tief unter der seinen zu stehen schien, so dass er ihn im Grunde verachtete. Swinburne hat er sehr geliebt und in Frankreich Mallarmé. Die Zahl der Anekdoten, die über ihn umgehen, ist massenhaft; eine der schönsten ist die, wie Dante Gabriel Rossetti zu ihm kam und ihm erzählte, dass er mit einem Bilde nicht zu Stande käme, dass er aber ein schönes Sonett über das Bild geschrieben habe. „Thu dann doch das Sonett in den Rahmen", sagte Whistler dem . . . Freunde.

Übrigens hatte Whistler nicht unter dem Druck einer Unkenntnis von seiner Bedeutung zu leiden. Eine dafür charakteristische Begebenheit erzählte mir eben jetzt ein pariser Freund des Verstorbenen. Eines Tages kam ein unwissender Kunstsammler zu Whistler und sah seine Bilder an. „Ich möchte Ihr ganzes Atelier kaufen", sagte er, „kann ich das?" „O ja", antwortete Whistler, „der Preis ist drei Millionen". Der Sammler öffnete die Augen weit: „Drei Millionen?" „C'est un prix posthume", entgegnete Whistler und er hatte dabei jene Sicherheit und Überlegenheit und Würde, die den grossen Mann für alle auszeichnete, die in ihm bei aller seiner Spottlust und seinem clownesken Betragen die Grösse erkannten.

Emil Heilbut.

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Unser berühmter Landsmann *Adolf Hildebrand*, der auch den Italienern eine massgebende Persönlichkeit ist, war von der *Nazione* um seine Meinung über die Aufstellung einer Copie des David von Michelangelo dort, wo das Original gestanden hatte, auf der Piazza della Signoria in Florenz gebeten worden. In seiner Antwort erörtert Hildebrand nicht allein den Fall selbst in der ihm eigenen überzeugenden Weise, er entwickelt auch das historische und alle sich aus dem Sachlichen ergebenden Anschauungen so lehrreich, dass man nicht verfehlen kann, auf diesen Aufsatz hinzuweisen; Nachdem italienischen Original hat ihn zuerst die Frankfurter Zeitung gebracht; wir citieren hiernach:

„Jeder, der noch die Piazza della Signoria in Florenz mit der Davidstatue Michelangelos gesehen hat, wird die Lücke empfinden, die durch die Entfernung entstanden ist; nicht nur die materielle Lücke ist fühlbar, sondern auch der Adel des Platzes hat bedeutend abgenommen. Der David spielt nicht nur eine dekorative Rolle, sondern er ist trotz des grossen Massstabes eine individuelle plastische Schöpfung voll intimster Naturwahrheit und innersten organischen Lebens. Er ist darin ein Unikum und überragt alles, was je an Kolossalstatuen geschaffen worden ist.

Kein Wunder also, wenn von dieser Statue sich ein höherer Grad künstlerischer Weihe über den ganzen Platz verbreitet. Ein Michelangelo auf der *Strasse* – welche Stadt kann das aufweisen! Seine mächtige Individualität drückte dem ganzen Platze den Stempel auf. Man stand unmittelbar dem höchsten künstlerischen Ernste gegenüber.

Es ist eine charakteristische Seite von Florenz, dass, wo Architektur und Plastik zusammen auftreten, wie z. B. bei Or San Michele u. s. w., die Plastik ersten Ranges ist und neben ihrem dekorativen Zwecke auch als Plastik ihre volle selbständige Bedeutung erhält. Wie beim griechischen Tempel die Plastik das letzte höchste Zusammenraffen des Kunstvermögens, die letzte Blüte der Gesamtschöpfung bedeutet, wo die Architektur sozusagen zur menschlichen Figur greift und zur Bildhauerin wird, um sich zu steigern und das letzte Wort zu reden – so lässt sich andererseits von einer Plastik sprechen, die wie z. B. bei römischen und Barockbauten der Architektur dient, und nur als Schmuck und dekoratives Element spricht und darin gipfelt, ohne eine selbständige Rolle zu beanspruchen.

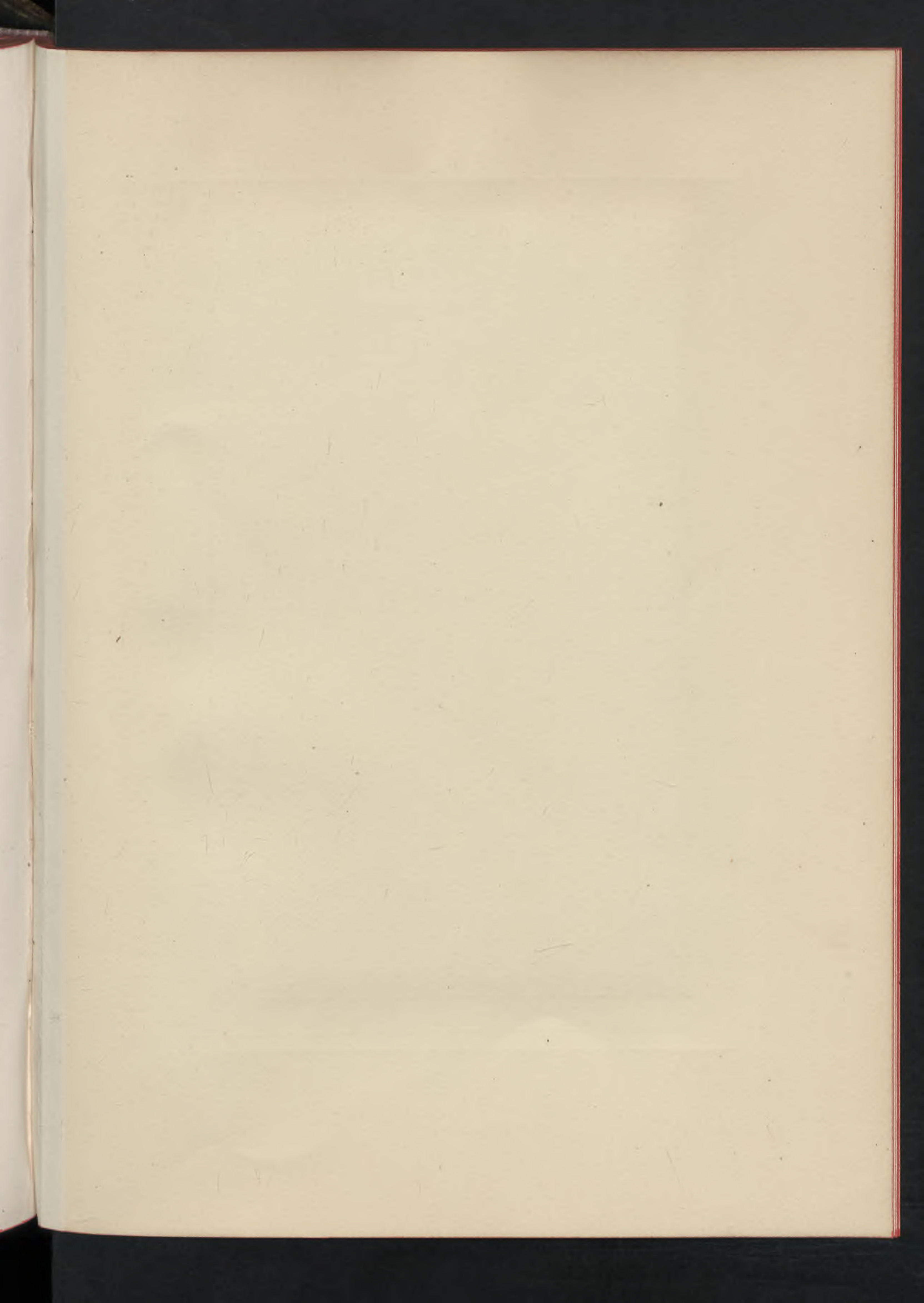
Die Stärke von Florenz lag nie in dieser Art von Plastik, diese ist in Rom zu Hause – das zeigen nur allzusehr die anderen Kolosse, welche zu Füssen des Palazzo Vecchio stehen. Jetzt, wo sie allein sprechen, tritt ihre Inferiorität nach beiden Richtungen offen zutage und sie erniedrigen dadurch das künstlerische Gasamtniveau des Platzes. Als der David noch unter ihnen stand, kamen sie nicht zu Worte, sein Glanz war zu mächtig und sie behielten nur ihren Wert in ihrer architektonischen Rolle, die sie auf dem Platze zu spielen haben. Diese ihre architektonische Bedeutung verlangt ein besonderes Eingehen.

Die künstlerische Entwicklung des Platzes della Signoria ist eine an sich höchst interessante. Da der Palazzo Vecchio sich in der einen Ecke des Gesamtplatzes vorschiebt, und also mit seiner ganzen gewaltigen Masse in den Platz hineinragt, so muss der ursprüngliche Eindruck, als er noch allein auf dem Platze stand, ein viel schrofferer als jetzt gewesen sein, das plötzliche Hereintragen des Kolosses muss etwas Erdrückendes gehabt haben. Dazu kommt, dass die gewaltige Steinmasse des Baues wie in *einem* Anlauf von der Erde ununterbrochen bis zu der obersten ausladenden Krönung steigt, um dann noch einmal im Turme dieselbe Bewegung zu wiederholen. Diese zweimal wiederholte charaktervolle Bewegung treibt die Wucht des ganzen Baues nach oben, wodurch der kriegerische Eindruck und die ganze Stadt beherrschende Wirkung entsteht. Für den Platz selber und für den nahen Standpunkt hatte aber diese Wirkung natürlich den Nachteil, dass dem Auge unten am Fusse des Baues nichts als die ungegliederte Steinmasse geboten wurde und der Eindruck des mittelalterlich finster Drohenden vorherrschen musste. Es lag deshalb die Idee sehr nahe, die Statue des David unten vor dem Palazzo Vecchio aufzustellen und dadurch den Platz und die Fassade auch für unten künstlerisch zu beleben. Indem sich dicht an der Ecke als weitere Fortsetzung der Fassadenrichtung des Palazzo Vecchio der Brunnen anschliesst und dann weiterhin das Reiterstandbild aufgestellt wurde, entstanden aus dem Gesamtplatz *zwei* Plätze. Der vordere, der Hauptplatz, den die Fassade des Palazzo Vecchio und weiterhin die ebengenannten Monumente begrenzen, und der kleinere links dahinter liegende Platz.

Diese also jetzt absolut für den Eindruck des Platzes notwendige Reihe des plastischen Schmukkes ist durch die Entfernung der Davidstatue in ihrem Zusammenhang zerrissen, und so, wie jetzt die Monumente dastehen, ist auch ihre architektonische Wirkung wesentlich abgeschwächt und undeutlich gemacht. Es ist deshalb eine absolute künstlerische Notwendigkeit, diesen Zusammenhang wiederherzustellen, um dem gesamten architektonischen Sinn der Platzanlage gerechtzuwerden; d. h. es muss die Lücke wieder ausgefüllt werden. Wohl aber muss einem anderen Bedenken ausdrücklich entgegengetreten werden, das in bezug auf die Möglichkeit einer guten *Kopie* der Davidstatue erhoben worden ist. Gerade die Davidstatue des Michelangelo lässt sich sehr wohl genau kopieren. Im Gegensatze zu seinen bloss abbozzierten Arbeiten oder zu jenen späteren Werken, wo, wie z. B. bei der Statue der „Nacht" in den Mediceergräbern, Michelangelo durch die verschiedenartige Behandlung des Marmors als Stoff, durch Polieren und Rauhlassen, durch Stehenlassen von Meisselhieben etc. seinen Schöpfungen ein weiteres Leben verliehen hat, unabhängig von der positiven Form, ist beim David alles positive klare Formgebung ohne irgend welches Spiel in der Behandlung. Da wo der Entstehungsprozess der Arbeit noch sichtbar und die Meisselführung ein verwertetes Mittel des Ausdrucks bildet, ist das Bedenken gegen eine Kopie sehr gerechtfertigt. Wo aber die Form so eminent präcis ist und durch ihre Positivität allein spricht, wo ferner bei der Grösse des Massstabes die Formgebung überall zu so einfachen klaren Flächen geführt hat, ist gerade der Fall für das Kopieren in seltenem Grade gegeben. Nicht nur genau plastisch kopieren lässt sich die Figur, sondern sie lässt sich auch in ihrer *Patina* so nachahmen, dass die frühere Wirkung auf der Signoria durchaus gesichert ist. Man möge doch an die vielen Marmorkopien denken die im Altertum geschaffen worden sind, und die heute noch ihre volle Wirkung üben, wie die Ajaxgruppe in der Loggia zeigt.

Aus all diesen Gründen erscheint die Herstellung eines Ersatzes an Ort und Stelle durch eine Kopie nicht nur wünschenswert, sondern künstlerisch begründet und geradezu notwendig."

REDAKTION: BERLIN W DERFFLINGERSTRASSE 16
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK DER OFFIZIN W. DRUGULIN, LEIPZIG







DIE BELEBUNG DES STOFFES ALS SCHÖNHEITSPRINCIP

VON

HENRY VAN DE VELDE



IN DER fortwährenden Beschäftigung mit der Vergangenheit und der Unwirklichkeit, bei denen sie die Schönheit für ihre Kunst suchten, verloren die Künstler jedes Wissen von der Schönheit der Materialien, die sie zu ihren Werken benutzten. Diese Unwissenheit gipfelte in der Zeit, die wir die akademische nennen und die ihren Höhepunkt um die Mitte des 19. Jahrhunderts erreichte. Die Akademien und das Sammelsurium von Dingen, die sie lehrten, hatten jeden Rest der göttlichen Naivetät erstickt, mit der die frühen Maler, Bildhauer, Dichter und Musiker ihre primitive Technik benutzten und ihre Gegenstände erfanden, jeden Rest der Leidenschaft und Sinnlichkeit vernichtet, mit der zur Renaissancezeit Architektur, Malerei und Plastik die Materialien behandelt hatten, aus denen sie ihre Werke bildeten.

Die Akademiker vernichteten die heidnische Auffassung der Kunst, die die Renaissance sich schuf, und die sinnliche Lust, mit der sie die Kunst genoss.

Das Streben der Künstler, ihre Wirkungsmittel und deren Wesen und Tugenden kennen zu lernen, brauchte nachher unendlich lange, um die nebelgrauen Phantastereien und Theorien abzustreifen, die ihnen jene Wirkungsmittel verschleierten und deren Wichtigkeit herabminderten; und man kann an der Länge dieser Zeit die Menge des Ballastes ermessen, den sie auswerfen mussten, um emporzusteigen zu dem Begriff einer Schönheit, die durch die Technik, durch die Form, durch den Stil besteht.

Was sich zwischen sie und ihre Technik eingeschoben hatte, räumten die Künstler fort, als sie den Grundsatz aufstellten, „l'art pour l'art", d. h. „die Kunst hat nur um Kunst zu sorgen". Sie befreiten sich damit von den

peinlichen Zweifeln, ob der Gegenstand, den sie auf den Gefilden der Mythologie oder der Geschichte erjagt hatten, tragisch genug, ernst genug, komisch genug oder zart genug sei, um Mitleid, Furcht, Lachen oder Weinen zu erregen. Sie sparten sich das endlose Hin- und Herprobieren nach inhaltlich richtigen Gebärden, Stellungen, Mienen, Worten oder Kostümen, für die dem Künstler ebensowenig Urkunden oder Beobachtungen zur Verfügung stehen, wie für die entsprechenden Landschaften oder Interieurs.

Nach einer alten Gewohnheit suchen wir die wesentlichste Schönheit eines Kunstwerkes in seinem Gegenstande und glauben, dass die Mittel, die unter den Begriff der Erfindung und der Komposition fallen, für seine Wirkung wichtiger seien, als die, die man zur Technik und zur Form rechnet. Aber Erfindung, Komposition, Gebärden, Gesichtsausdruck und Stellungen, das sind lauter Dinge, die jedem Beschauer *verschieden* gefallen können. Und gerade, weil sie jedem Beschauer verschieden gefallen dürfen und müssen, hat es von jeher in der Aesthetik Streit gegeben. Meuchelmord oder Todschlag, zarte oder leidenschaftliche Liebe, ausgelassene Freude oder heimliches Lächeln, lautes oder leises Glück, starres Entsetzen oder blosses Fortsehen, alle ausserordentlichen oder natürlichen Gefühle, die den Vorwurf der meisten Kunstwerke abgeben, — wer wird diese sämtlich so darstellen können, dass jeder Beschauer vor dem Werk dasselbe Gefühl, genau dasselbe Entsetzen, Mitleid oder Glück empfindet. Ein solcher Gegenstand ist abhängig von den Verschiedenheiten des Fühlens, die im Wesen des Menschen liegen und die sich steigern, wenn es sich um scharf entgegengesetzte Charaktere oder Rassen handelt. In Amerika beurteilt man einen Mord anders als in der Türkei und die Furcht vor dem Tode ist nicht überall gleich. Damit daher der Tod in Europa und Japan einen gleich starken Eindruck mache, bedürfte es also ganz verschiedener Kompositionen und Gebärden. Nun, die Liebe wird noch verschiedener aufgefasst als der Tod. Und wo wir Mitleid oder Schmerz empfinden, wird der Inder oder Afrikaner nicht das Geringste fühlen. Worüber wir lachen, darüber weint ein anderes Temperament. Und so kann denn alles, was wir fühlen, auch gerade entgegengesetzt empfunden werden. Und zwar auch von Menschen, die mit uns auf einer und derselben Kulturstufe stehen und die dieselben Kunstwerke wie wir geniessen sollen. Ich meine, dass, wenn die Schönheit eines Kunstwerkes wirklich in seinem Gegenstande begründet wäre, dass dann diese Schönheit die grösste Gefahr liefe, nicht geschätzt und nicht einmal erkannt zu werden.

Wenn es noch heute geschehen kann, dass Böcklins Märchen ausserhalb Deutschlands keinen Eindruck machen, dass die philosophischen Kompositionen von Watts ausserhalb Englands keine Bewunderer finden, dass die strengen und doch heiteren Fresken von Puvis de Chavannes nur in Frankreich wirklich gefallen, so liegt das eben an den verschiedenen Charakteren und Geistesrichtungen dieser Rassen.

Diese Werke sind wohl sämtlich wirklich schön; aber die Thatsache, dass ihre Schönheit von den geistigen Anlagen einer Rasse, einer Nation, abhängig ist, enthält in sich schon einen Einwand dagegen, dass diese Schönheit moderne Schönheit sein könnte.

Es kann uns nicht mehr passen, mit der Schönheit so zu verfahren, wie mit der Wahrheit, von der wir ja lächelnd sagen, „Wahrheit hüben, Ketzerei drüben."

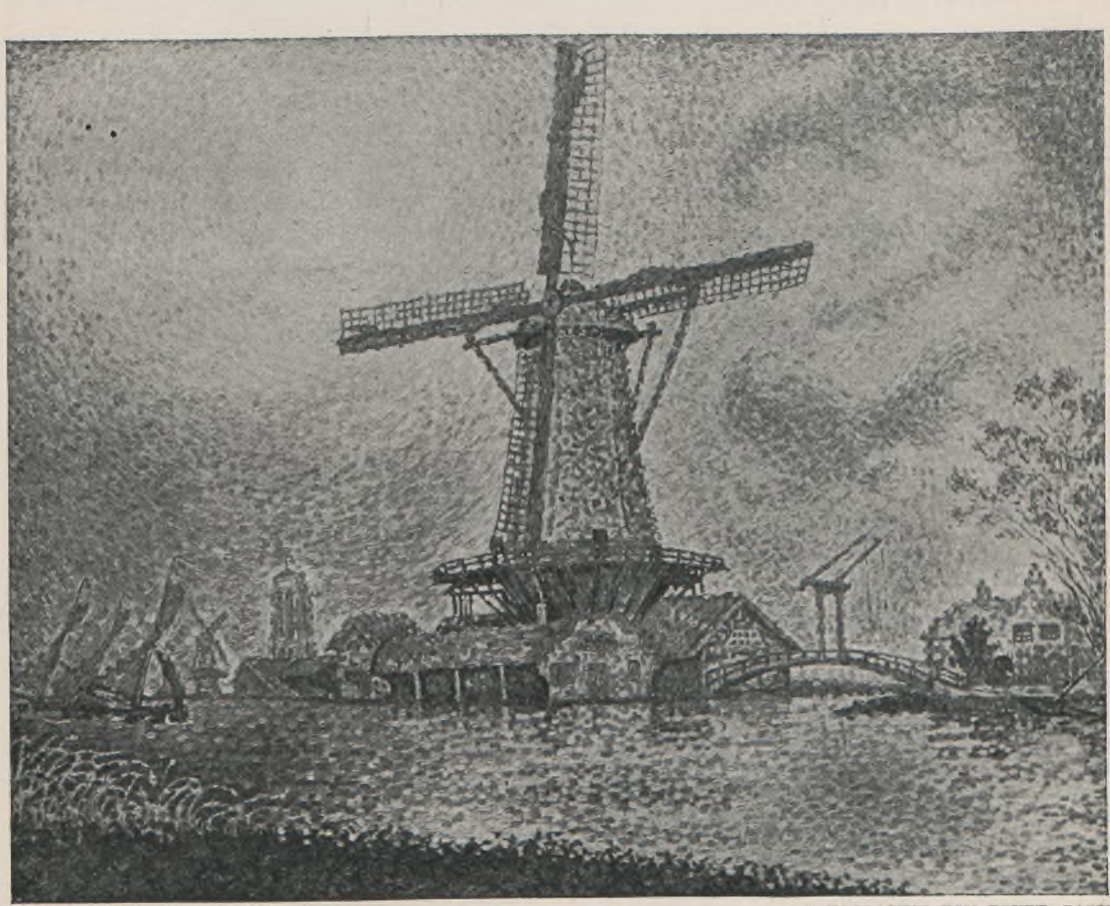
Diese nachsichtige Definition der Wahrheit ist uns nützlich und darf wohl unser Gewissen beruhigen; aber die Schönheit, — die ist, denke ich, weniger elastisch, weniger „jenseits von gut und böse". Sie will ganz und unantastbar bleiben, trotz den Aesthetikern, die sie nie ganz erkannt haben. Sie haben die Hand gegen sie hin ausgestreckt und haben nur das von ihr behalten, was sie mit Fingern berühren und unter die Lupe nehmen konnten. Der Eine hat den Gegenstand, das Sujet, herausgegriffen und erklärt, dass die Schönheit nur im Sujet bestehen könne. Ein Anderer, der mehr Talent zum Abstrakten hatte, hat hinter dem Gegenstand

ein Symbol gewittert und erklärt, hinter dem Gegenstand bedürfe es eines Symbols unter allen Umständen. Ein Dritter hat es bis zur Erkenntnis der Komposition und ihrer Bestandteile, der Inszenierung, der Gebärden, Stellungen, Mienen, gebracht und erklärt, dass die Schönheit ohne diese undenkbar sei. Ein Anderer schliesslich, der noch begabter war, ist zum Stil vorgedrungen und hat gelehrt, dass nur der Stil einem Werk zur Schönheit gereiche. Aber jeder von ihnen hat von der Schönheit nur das herausgegriffen, was er selbst empfinden konnte. Darauf hat er seine Theorieen aufgebaut, die streng geschlossen, unfehlbar und steril waren.

Diese Theorieen sind Sackgassen. Nun, es lässt sich schon denken, dass die Schönheit sich nicht gern in eine Sackgasse sperren lässt. Sie ist dort in den Händen der Gelehrten manchen Fährlichkeiten ausgesetzt. Und sie lechzt nach frischer Luft, nach Weite und Freiheit. Sie will ihren Weg wie die Nymphe gehen, die von Blume zu Blume eilt, sie zu pflücken und ins Haar zu flechten. Sie will frei sein, in jedem Wasser ihren Körper zu baden und zu spiegeln. Sie will ihren Liebeslaut über Berg und Thal hinausstossen, wie der Vogel, der nach Lust ruft.

Neuerdings sind nun Anschauungen aufgekommen, die die Herrschaft dieses Glaubens zu beschränken beginnen, dass das Sujet und das, was dient, das Sujet deutlich und wirksam zu machen, die wesentlichste Schönheit eines Kunstwerkes ausmachen.

Der Naturalismus entsagte leidenschaftlich den Vorteilen, welche idealische, herzbewegende oder auch nur sympathische Sujets älteren Werken gesichert hatten, und predigte



SIGNAC, FLUSSLANDSCHAFT MIT MÜHLEN — PHOTOGRAPHIE VON DRUET, PARIS

den ersten prinzipiellen Aufstand gegen Richtungen, die die Künstler erschöpft hatten, weil man von ihnen nichts als Phantasie verlangte und sie nur nach dem Interesse oder dem Mitleid, das sie zu erregen verstanden, schätzte und lobte. Denn um jene Wirkungen zu erreichen, die auf allen Kunstgebieten zu Werken wie „Endlich allein“ oder „Die Lebensmüden“ geführt hatten, war es kaum noch unentbehrlich, die Technik der Malerei, der Plastik, der Dichtkunst oder der Komposition zu verstehen.

Heute ist es klar, dass die naturalistische Revolution ebensosehr gegen diesen jammervollen Zustand der Technik gerichtet war wie gegen die Herrschaft derjenigen Sujets, welche die Teilnahme des breiten Publikums beanspruchten und von der gesunden Freude an der Ausführung, der Technik, dem Material, abzogen.

Der Naturalismus steht uns noch so nahe, dass ich Ihnen seine Geschichte und die Stürme, die er entfesselte, nicht wieder ins Gedächtnis zurückrufen brauche. Ich muss nur mit Nachdruck darauf hinweisen, dass er deshalb so schnell und allseitig siegte, weil er die Technik in der Malerei, der Plastik, der Litteratur und der Musik wieder zu Ehren brachte. Der Naturalismus sprengte die Sackgasse. In Frankreich waren es die Maler Courbet, Millet, Manet; die Schriftsteller Flaubert, Zola, Maupassant; die Bildhauer Carpeaux und Rodin; in Deutschland etwas später die Maler Liebermann und Leibl und der Dramatiker Hauptmann, in Belgien der Schriftsteller Camille Lemonnier und der Bildhauer Constantin Meunier, die bei den ersten Abbruchsarbeiten Hand anlegten und den Horizont wieder frei machten, den die gelehrten Gebäude, die anspruchsvollen und schweren Aesthetiken uns solange verborgen hatten. Plötzlich öffnet sich ein Ausblick auf die Felder, das Leben, die bewegte, pulsierende Wirklichkeit. Die Schönheit, die wir in den Werken dieser naturalistischen Zeit wieder zu Gesicht bekommen, ist eine Schönheit, die der einzelnen Kunst eigentümlich ist, die aus dem Material entspringt, das diese Kunst verwendet. Was die Interesselosigkeit und dann die Dummheit der Sujets eingeschläfert hatte, das Leben, das in jedem Stoff, sei er Farbe, Stein oder Metall, Wort oder Ton schlummert, schickte sich an aufzuwachen. Ist dieses Erwachen bewusst? Nicht bewusster als jedes andere Erwachen. Und wir begnügen uns noch oft mit einer Auffassung der Vorgänge, die weniger klar ist als die, die uns jetzt alsobald einleuchten wird.

Schon mit dem Naturalismus nähern wir uns einer dem Material gerechteren Auffassung von Kunst und Schönheit. Ihre vollste Wirksamkeit erreichte sie schliesslich im Impressionismus.

Was man Impressionismus nennt, ist ziemlich unbestimmt, und doch hat es von Anfang an etwas Klares und Bestimmtes bedeutet. Es forderte für den Maler das Recht, auf seine Leinewand die Impression, den Eindruck, festzubannen, den eine Landschaft oder ein Vorgang in ihm erregt hatte, statt kleinlich genau alle Einzelheiten wiederzugeben, aus denen die Landschaft oder der Vorgang sich zusammensetzten. Der Maler erstrebte nichts weniger, als die Seelenbewegung eines Augenblicks ewig und mit der Stärke des ersten Moments leben zu machen. Der Impressionismus wusste, dass dies nur möglich sei durch den Verzicht auf die Details, die die Aufmerksamkeit und das zergliedernde Auge des Malers abgezogen hätten vom Rhythmus der Linien und Farben, deren Eigenschaften, Wechselwirkungen und Proportionen, deren Kontraste und komplementäre Ergänzungen den Fleiss des Künstlers mehr erforderten, als jene Details, die seine Arbeit verlangsamen und sein Gefühl erkälten müssen. Denn es ist in der That all jenes Flüchtige, Momentane, das zitternd und pulsierend, lebensuggerierend, festgebannt und erhalten werden muss.

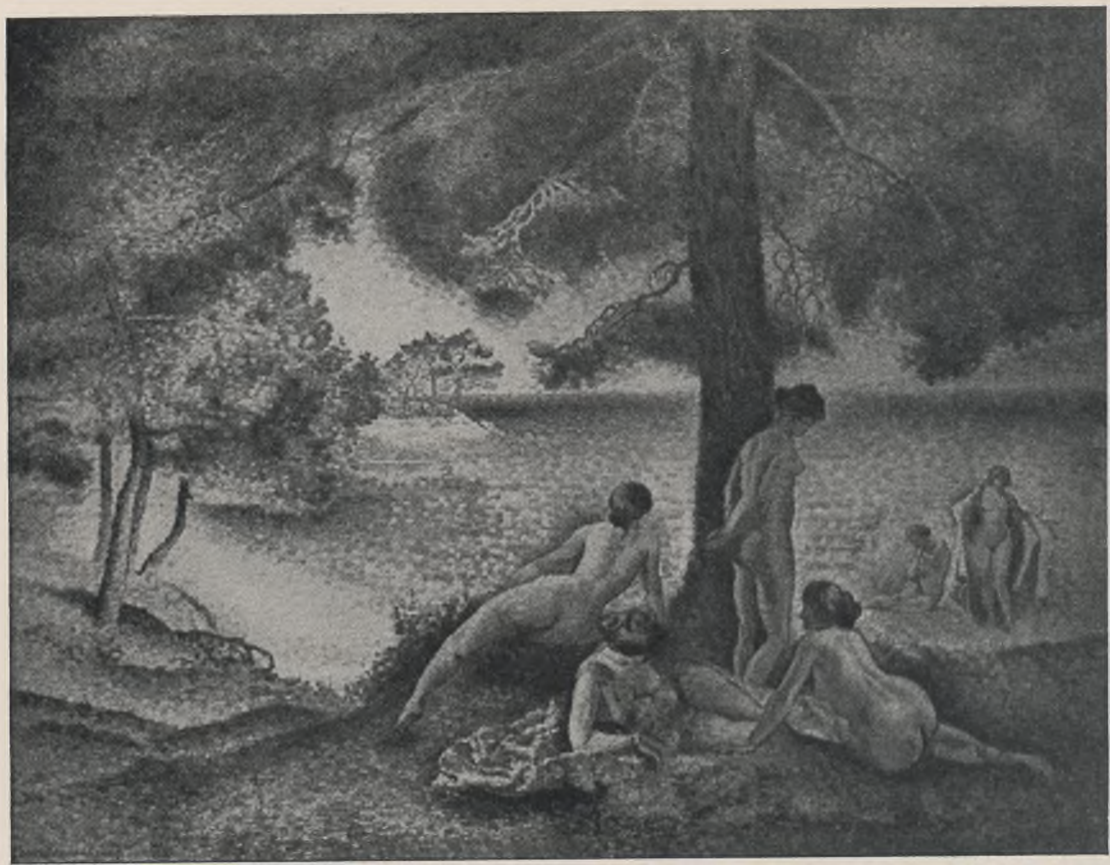
Die Anschauung, dass die Schönheit, die das Kunstwerk verfolgt, am meisten vom Sujet abhänge, ist nunmehr entthront; und bald werden wir Schönheit Werken nur noch unter strengeren und neuen Bedingungen zusprechen.

Wir vermögen ein Werk nur noch dann



HENRI EDMOND CROSS, FRAUENPORTRÄT PHOTOGRAPHIE VON DRUET, PARIS

schön zu finden, wenn wir in ihm etwas ganz Bestimmtes entdecken, nämlich *Leben.* Nicht jene Art von Leben, bei dem wir zu sagen pflegen, dass ein Bild, eine Büste sprechend ähnlich sind, dass eine Figur in einem Roman oder Stück aus dem Leben gegriffen ist. Diese Art von Leben kann uns wohl nachdenklich stimmen über die wunderbaren Kunstgriffe, die ein Künstler braucht, um ein solches Resultat zu erreichen; diese Art von Leben kann uns stolz stimmen darauf, dass der Mensch so den Göttern das Geheimnis der Schöpfung entrissen hat. Aber die Mittel, die diese Art von Leben erzeugen, stehen ausserhalb der eigentlich künstlerischen Schönheit, ausserhalb derjenigen Schönheit, welche aus den wesentlichen Organen eines Kunstwerkes hervorgeht, aus den Organen, die ihm den Glanz und Ruhm eigenen Lebens schenken. Jene Mittel holen sich das Leben aus der Seele und dem Geist der Wesen, die der Maler, der Bildhauer oder der Schriftsteller vor uns wieder aufleben lassen will. Aber dieser Erfolg lässt sich nicht als eine Offenbarung von reiner und echter Schönheit erkennen. Es ist gewiss ein Erfolg. Und dieser Erfolg ist auch an sich wertvoll und wunderbar. Aber die Schönheit eines Kunstwerkes besteht in einem Leben



HENRI EDMOND CROSS, UNTER DEN KIEFERN, IN DER PROVENCE — PHOTOGRAPHIE VON DRUET, PARIS

und einer Seele, die ihm eigen sind, nicht in Leben und Seele seiner Modelle.

Die Farben und Linien empfangen ihr Leben von ihrer Wechselwirkung aufeinander; Steine und Metall von den Möglichkeiten, die sie darbieten, Licht und Schatten zu schaffen und zu halten; Worte und Töne von ihrer Fähigkeit, sich zu Harmonien zu verbinden und in die fruchtbaren Launen des Rhythmus einzugehen.

Ich erkläre ausdrücklich, dass es uns fern liegt, dem Gedanken, der Melodie oder dem Sujet in Drama, Plastik und Oper Schönheit abzusprechen. Ich behaupte aber, dass diese Schönheit von einer anderen Art ist als die eigentlich künstlerische Schönheit. Jene Schönheit des Inhalts ist geistigen Wesens; und das gereicht ihr zur Grösse, setzt aber ihrer Wirksamkeit Grenzen, während diese organische Schönheit materiellen Wesens ist. Und auch das gereicht ihr zur Grösse; sichert ihr ausserdem aber Allgemeingültigkeit.

Alles weist daraufhin, dass unsere Zeit sich diesen Schönheitsbegriff zu eigen macht. Sie hat in die Kunst ihre glühende Liebe zum Leben hineingetragen und will in ihr den Pulsschlag des Lebens wiederfinden, der noch nie so stark wie heute das Städtebild, in dem wir arbeiten, bewegt hat. Die Lichter sind noch nie so hell gewesen; und nie sind von ihnen so viele Funken über Fenster und Fronten niedergesprüht; nie haben sie sich so zahllos, so ins Unendliche, in Guirlanden gereiht, die das Pflaster nach dem Regen wiederspiegelt, als ob die Strassen wirklich zu Strömen und Bächen werden könnten. Ueber die Plätze, durch die Gassen sind noch nie so viele bunte Wagen, verschiedene Uniformen und grelle Toiletten durcheinandergeeilt. Nie haben die Häfen so viele Rauchsäulen und erschütternde

Arbeitslaute in die Luft gesandt. In ihren Wassern haben sie noch nie so viele blitzende Edelsteine mit sich gerollt. Und auch die Bahnhöfe haben uns in nebelnassen Winternächten phantastische Schauspiele vorgeführt, die uns in die Tiefen von riesengrossen Aquarien entrückten, in welche Ungeheuer schnaubend hineinstürmen und den Erdboden und die kleinen, vielen Sonnen und Monde schütteln, von denen diese früher unbekannten Märchenwelten ihr Licht empfangen. Unsere Parks sind grüner und unsere Blumenbeete bunter geworden. Der Kies auf unseren Wegen ist gelber; und wir haben entdeckt, dass die Schatten lila sind. Und wenn die Langeweile ihre bleierne Hand auf unsere Seele legt, dann gehen wir an Orte, wo Gläser und Silber auf weissen Tischtüchern lachen, wo ein heiteres, helles Seelchen aus jedem Ding sprüht, dessen sonnige Nähe und Leben unsere Seele von der lastenden Schwere befreit. Die Gasthäuser sind die Hospitäler, und die Kellner gütige, weise Krankenwärter für unsere Langeweile.

Aus dem Leben der Materialien, die uns umgeben, schöpfen wir wörtlich die nötige Kraft, um gegen die drohenden Schwäche-Stimmungen anzukämpfen. In ihrem Leben haben wir die Schönheit entdeckt, in ihrer Schönheit das Leben.

Aus jedem Kunstwerk wollen wir Leben saugen, wie die Bienen aus den Blüten Honig, um uns davon zu nähren.

Wenn man einen so positiven Massstab der Bewunderung und des Urteils hat, dann ist man konsequent und blickt ebenso freudig in die Vergangenheit wie in die Zukunft. Was wir an einem Renoir oder Degas lieben, d. h.: das wunderbare Leben des Materials, das lieben wir ebenso an einem van Goyen, einem van der Meer von Delft, einem Rembrandt oder Rubens. Was uns an einem Rodin erfreut, d. h. das pulsierende Leben des Steins oder der Bronce, das erfreut uns an Rude, an Goujon, an den Broncen der Renaissance, an den naumburger Stifterfiguren und an der göttlichen Plastik Griechenlands.

Wir verfolgen die Spuren des Lebens rückwärts umso sicherer, als dieses Leben, das des Materials nämlich, ewig ist. Der Marmor, den



THÉO VAN RYSSELBERGHE, JUNGFRAU AM STRAND. PHOTOGRAPHIE VON DRUET PARIS

Phidias vor 2000 Jahren vibrieren machte, vibriert noch. Die Leinewand, auf der Velazquez oder Goya lebendige Farbentupfen aneinander reihten, bewegt sich noch.

Durch die ganze Kunstgeschichte können wir verfolgen, wie jedes von der Kunst in Benutzung genommene Material sich von Stufe zu Stufe dem Leben entgegen entwickelt. Und dieses stufenweise Emporsteigen zum Leben ist so offen zu sehen, dass wir wirklich das Recht haben, die ganze Kunstgeschichte umzuschreiben und auf die Grundthatsache wieder neu aufzubauen.

Diese würde ihr eine solche Einheit und so feste Fundamente geben, wie sie noch kein Historiker erkannt hat. Dieses Buch kommt mir schon wie geschrieben vor, so einleuchtend ist dieses Grundprinzip. Es wird zu den Quellen emporsteigen, die die anderen Gelehrten entdeckt haben, und wird gern ihre Verdienste anerkennen.

Aber mit anderen Augen wird jetzt der Historiker die Entwickelung verfolgen. Er hat in jedem Stoff einen Keim erblickt, den die Umstände je nach ihrer Gunst oder Ungunst schnell oder langsam zum Leben entwickeln werden.

Der Punkt, auf den es hier ankommt, ist, dass die erste Spur von Schönheit zusammenfällt mit der ersten Spur von Leben im Material.

Der Gedanke hat nie die Stoffe befruchtet, in denen er sich als Bild, Statue oder Dichtung verkörperte. Der Gedanke zeugt nur den Gedanken. Er ist eine Welt für sich, in der sich ebenso wunderbare Vorgänge abspielen wie in der Welt der Stoffe.

Aber die Stoffe erwarben das Leben von den Befruchtern, die ihnen von der Natur bestimmt sind.

Metall und Stein leben, wenn das Spiel von Licht und Schatten über ihre Oberfläche hinwogt und das Wunder vollbringt, dass das Licht dem Stoff zu entströmen scheint und die Schatten in ihn tief eindringen.

Linnen lebt, wenn das Spiel der durchbrochenen und vollen Teile oder die verschiedene Dichtigkeit des Gewebes über die harte, steife Oberfläche siegt, die an sich so öde wie ein endloses Moor ist.

Glas lebt, wenn es in Sonne und Licht lacht, durch die Sonnenstrahlen und das Licht, das es der Sonne raubt.

Holz lebt, wenn das Werkzeug den Stoff durchfurcht, wie der Pflug die schlafende Erde weckt.

Wörter leben, wenn sie einander so berühren, dass die Vokale wie Funken aufleuchten, und die Konsonanten, die leblosen, grauen Konsonanten, zu bewegten lebenden Nüancen werden, wie Gewässer, über die ein Sonnenstrahl hingleitet.

Gleich werde ich sagen, was den Farben das Leben schenkt, wenn ich auf dieses Material ausführlicher eingehe.

Zunächst aber ist anzumerken, dass dieses Leben der Stoffe alle Stoffe zu immer unstofflicheren, immaterielleren Erscheinungsformen führt. Und so haben wir zwei sichere Erkenntnisse gewonnen, die folgendermassen lauten:

1. Jeder Stoff entwickelt sich von Stufe zu Stufe dem Leben zu.

2. Jeder Stoff entwickelt sich von Stufe zu Stufe nach seiner unstofflichsten Erscheinungsform hin.

Aus dem rauhen und scheinbar unfruchtbaren Linnen entstehen allmählich die Spitzen. Die eisernen Brücken und Türme der Gegenwart sehen weniger stofflich aus als die Gitter der Barock- und Rokoko-Schlösser. Was jetzt unser Verhältnis zur Farbe betrifft, so erscheint unsere Umgebung uns wie ein ernster, grauer Grundbass, der positiv und zäh auf uns eindringt. Das fast ewige Grau unserer Heimat singt uns die „traurige Weise“ und lastet auf unserer Seele. Und Lichtfluten, Triller und Arpeggien einhüllender und heller Harmonie sind es deshalb, die unsere Seele sucht, um die schmerzlichen Zwangsempfindungen niederzukämpfen.

Die Farbe entwickelt sich symphonisch seit dem Mittelalter, das unsere westliche Urzeit ist; vor der für uns alles Nacht ist, wie für den Orient vor den ersten Pharaonen.

Einfach waren noch die Farbenfolgen der

frühen Vlaamen, Holländer, Deutschen und Italiener. Jede Farbe suchte nur selbst zu leben mit Hilfe der einzigen Mittel, die ihr als Einzelfarbe zu Gebote stehen: dem Glanz, der Kraft und der Tiefe, die nötig sind, um die Gegenwirkung der anderen Farben auszuhalten und nicht zu schnell durch sie ausgelöscht und vernichtet zu werden. Die Farben waren noch nicht über die Rolle von blossen Illuminationen hinaus, es waren noch breite, einheitliche Töne innerhalb von Konturen, die auf ihre Weise dasselbe erzählten, was das Buch in Zeichenschrift vorträgt. Sie strebten nicht sehr eilig dem Leben zu, die ungeduldigsten eilten in die Glasfenster hinauf. Im Vergleich zu den Glasfenstern erscheinen die anderen Gemälde wie gesetzte Schwestern, die das Schicksal eher zum Kloster als zur Liebe bestimmt hat. In die Glasgemälde aber brachten die Sonne und das Licht die höchste Intensität des Lebens, eines Lebens, das von Stunde zu Stunde wechselte, wie Sonne und Licht.



MAXIMILIAN LUCE, DIE NOTRE-DAME-KIRCHE

PHOTOGRAPHIE VON DRUET, PARIS

In den Glasfenstern haben die Farbstoffe nicht Zeit gehabt, zu entarten — so plötzlich und rasch erreichten sie die Höhe des Lebens. Sie sind rein, d. h. prismatisch geblieben, und die Brechungen und Mischungen, die die Farben später in der Malerei dem Grau und Schwarz entgegenführten, sind dem farbigen Glase erspart geblieben.

Im Glasfenster haben wir die Belebung der Farbe in der Vollendung vor uns. Ich meine das individuelle Leben jedes einzelnen Stoffteilchens und das individuelle Leben des Ganzen als solchen; also das Leben von etwas Neuem, zu dessen Geburt jedes Teilchen sein eigenes Leben beisteuert, ohne jedoch darin zu verlöschen.

Alle Entwickelungsgänge der Malerei streben diesem Endziele zu.

Die gotischen Bilder waren Werke einer echten Liebe zu den Gegenständen, die sie darstellten; der fromme Künstler des Mittelalters hätte sich indes nicht getraut, den Stoff zum Leben zu erwecken; das wäre ihm gefährlich und ruchlos vorgekommen; etwa wie die Alchemie und die Zauberei.

Die Renaissancekünstler haben solche Katastrophen weniger befürchtet. Die heidnische Vernunft ist wieder in die Seelen gedrungen. Der Sinn für das Leben hat wieder Feuer in die Adern geflösst; und von ihm gepeitscht

begannen bald die Farben, die Stoffe, aus denen die Bilder bestehen, zu vibrieren. Die Verschiedenheit des Temperaments hat Künstlern wie Tizian, Rembrandt und Rubens sehr verschiedene Mittel anheim gegeben, um zu demselben Ziel zu gelangen, d. h. zum Leben; aber den höchsten Grad von Leben, der in dieser Zeit, bei diesem ersten Versuch, erreicht wurde, erreichten sie. Dann tritt aber ein Verfall ein. Das Leben verschwindet wieder aus allen Stoffen. Auf die Kühnheit, die Leidenschaft eines Rubens, der gewaltsam die Hand des Jesuskindes auf dem roten Mantel der Madonna grün umrandet, in Antwerpen auf dem Triptychon der Kreuzabnahme; auf die vielleicht sinnigere Beobachtung des wunderbaren, undeutlich bewegten Lebens im Helldunkel, aus dem der holländische Meister die Gesichter und Hände seiner Gestalten leuchten lässt; auf den goldigen, warmen Lichtstaub der Tizianschen Bilder, der wie ein reifes Kornfeld zu wogen scheint, folgt die trübe Schlaffheit toter Flächen, auf denen sich fade Persönlichkeiten und uninteressante Vorgänge kümmerlich abmalen. Die Farbstoffe, die kurz vorher dem Geheimnis auf der Spur schienen, das sie zum Leben erweckt hätte, versinken wieder in den Schlamm. Man musste traurig lange warten, bis man eine neue Auferstehung feiern konnte. Man musste bis zu einem neuen Frühlung der heidnischen Seele warten und deren Winterstarre wird einem leicht lang. Roi-Soleil, Rokoko, Fêtes-Galantes, kostbare Zauberworte! Watteau und Fragonard sind im Werden, und von neuem soll der Stoff erbeben. Sie sind die Vorläufer dessen, der den tötlichsten Feind der Malerei erkannt hat. Eugène Delacroix bezeichnet ihn ausdrücklich, indem er sagt: „Der Feind aller Malerei ist das Grau."

Noch ein wenig Scharfsinn, und Delacroix hätte ausdrücken können, was wir heute sagen, dass jeder Stoff von Stufe zu Stufe dem Leben zustrebt. Sagt er nicht ganz richtig, dass ein Gemälde, dessen Farben nicht vibrieren, schmutzig, öde und leblos aussehen muss: „Staub bist du", sagt er, „und zu Staub wirst du wieder werden", gemäss dem katholischen Spruch, der uns am Allerseelentage an unser unvermeidliches Ende erinnert.

Dass Delacroix nicht zur klaren Erkenntnis der Wahrheit gelangt ist, die wir erkannt haben, das ist die Tragödie seines Lebens. Und die Tragödie sollte noch über sein Leben hinaus dauern und in das seiner Nachfolger eindringen. Das Leben und das Ringen um ein Resultat, das ihr Künstlergewissen von ihnen forderte, dieser Tragödie fiel das Leben von Manet und von Vincent van Gogh anheim.

Kunsthistorisch ist dieses der Augenblick, wo die Maler drauf und dran sind, die chemische Mischung der Stoffe aufzugeben und ihr die optische Mischung vorzuziehen. Der amerikanische Physiker Rood erläutert in seinem bewunderungswürdigen Buch über die wissenschaftliche Farbenlehre durch einen überzeugenden Versuch den Unterschied zwischen der Mischung verschiedenfarbiger Lichtstrahlen und der Mischung verschiedenfarbiger Farbstoffe. Er beweist experimentell, also unwiderleglich, dass jede Mischung auf der Palette die Farbe dem Schwarz näher rückt.

Was die Wissenschaft seit gestern beweist, hatten die Maler immer geahnt. Und wenn nicht die Wissenschaft von Bezold, Brücke, Young, Chevreuil, Helmholz, Maxwell, wenn nicht die zuverlässige und zusammenfassende Arbeit von Rood zu Hilfe gekommen wäre, dann dauerte das Schauspiel heute noch, wie Künstler, die auszogen, das Licht zu fassen, blind den Weg zur Nacht beschritten, weil sie die Farben auf der Palette mischten. Nun erkennen sie den alten Fluch, der so lange auf Künstlern gelastet hat, die ein bestimmtes Ziel, d. h. Glanz und Licht, mit Mitteln anstrebten, die dieses Ziel von vornherein zerstören mussten. Ist es zuviel, nach dieser Erkenntnis von Drama und Tragödie zu sprechen?

Also, die optische Mischung und die chemische Mischung sind zwei ganz und gar verschiedene Verfahren. Beide schaffen Kunstwerke, die einem ähnlichen Zwecke dienen. Aber in Wirklichkeit sind diese Werke aus zwei ganz verschiedenen Materialien.

Die impressionistischen und neoimpressionistischen Bilder, die nach dem Verfahren der

optischen Mischung gemalt sind, benutzten Farbenstrahlen, die anderen Farbenstoffe.

Die Maler der ersteren mischen die Farben, die sie verwenden, so, wie verschiedene Lichtgattungen sich vermengen, d. h. in Strahlenbündel, in denen jeder Strahl seine Eigenheit bewahrt, mit den anderen zwar zusammen schwingt, wenn er sie trifft oder berührt, aber vollkommen rein wiedererscheint, sobald man ihn jenseits des Treffpunkts ins Auge fasst. Die anderen Maler haben von jeher Stoffe chemisch gemischt, Stoffe, die sich verbinden und ineinander aufgehen, die ihre Eigenheit bei dieser Mischung verlieren und ihr nicht nur ihr Wesen und ihre Reinheit, sondern auch ihr Leben unwiederbringlich opfern.

So wird also das verschiedene Wesen der Stoffe, die die Maler der alten Schule und die der neuen verwenden, offenbar. Die einen benutzen Stoffe, in denen es ihnen nicht gelingt, etwas anderes zu sehen, als was sie im engsten Sinne sind, d. h. Pigmente, die durch jede Vermischung miteinander getötet werden und denen nur das Genie weniger Meister eine Art von Leben geschenkt hat. Die anderen arbeiten mit denselben Stoffen, nachdem sie sie ihrer Stofflichkeit entkleidet haben, indem sie sie als Lichtquellen auffassen. Sie hüten sie vor jeder Vermischung und haben die wunderbare Fähigkeit erkämpft, Lichter dort glänzen zu lassen, wo andere Maler Pigmente hinstreichen. So beleben sie die Flächen, die sie bedecken, mit Edelstoffen.

❄

Die Impressionisten und Neoimpressionisten verlangen von den Stoffen, die sie auf die Leinewand bringen, dass sie arbeiten und thätig seien; die anderen Maler erwarten keine Arbeit oder Thätigkeit mehr von ihren Stoffen — ihre Arbeit ist vollbracht; die chemische Mischung auf der Palette hat sie getötet, indem sie sie dem Schwarz verschrieb. Aus diesem Grundunterschied im Verfahren folgen alle übrigen. Die Impressionisten und Neoimpressionisten verwenden nur die Farben des Sonnenspektrums, die allein zu Lichtquellen werden können; sie überlassen den anderen Malern alle Schattenfarben, alle Oker, alle Erden.

Der Entwickelungsgang der Musik, der Dichtkunst und der Architektur ist dem der Farbe ähnlich. Vielleicht sind die Stoffe, die von jenen Künsten verwendet werden, nicht durch eine so gewaltsame Krisis zum Leben gelangt, wie die, die in der Malerei der Abkehr von der chemischen Mischung vorausging. Aber wenn ich auf den Entwicklungsgang einer jeden von diesen Künsten eingehen könnte, so würde man erkennen, dass die Entwickelung des rhythmischen Empfindens gewisse Stoffe und gewisse Kräfte dem Leben ebenso gewaltsam entgegenführte.

Vielleicht habe ich hiermit genug gesagt, um die Auffassung zu rechtfertigen, dass die ganze Kunstgeschichte auf jene Grundwahrheiten hin umzubauen sei, die dahin lauten, dass jeder Stoff sich dem Leben entgegenentwickelt, und dass das sicherste Schönheitszeichen eines Werkes darin besteht, dass die Stoffe, aus denen es angefertigt ist, *leben*.



WHISTLER

VON

OSWALD SICKERT

NIEMALS war eine Kunst so unerreichbar für das Wort wie bei Whistler. Keine hängt anscheinend so wenig mit der „Theorie" oder dem „Ideal" zusammen — keine aber giebt mehr Anlass zu Erläuterungen und Auslegungen. In ihrer oft unglücklich ausgedrückten Erkenntnis dieser verwirrenden Eigenschaft haben die Kritiker, deren Geschäft es ist Worte zu schreiben, immer und immer wieder unwissentlich für den objektiven Charakter seines Genies Zeugnis abgelegt. Ich glaube nicht, dass man sich die wunderbare Natur seines Instinktes deutlicher vergegenwärtigen kann, als wenn man daran erinnert, dass des Künstlers Hand sich überall ihren Weg mit vollständiger Freiheit auf allen Gebieten bahnte: in der Oelmalerei, im Aetzverfahren, in der Aquarell- und der Pastellmalerei und in der Lithographie. Geschmack ist ein armer Begriff, um als Lob für einen grossen Künstler zu dienen; wenn wir das Wort aber gebrauchen, um ein Mitfühlen zu beschreiben, welches angesichts der Natur sich nach den, dem verwendeten Verfahren innewohnenden Eigenschaften richtet, so bezeichnen wir so einen niemals irreleitenden Führer. Selbst der grösste Künstler kennt keinen besseren Führer. Man ist deshalb gerechtfertigt, wenn man den Geschmack als das Kennzeichen für Whistler anerkennt. Takt ist ein zweites, arm klingendes Wort, das sich als Bezeichnung für den Künstler aufdrängt, dem seine Kunst mit unerreichter Gleichmässigkeit gelang, dessen Wagnisse keine Versuche, sondern Grosstaten waren, vollständig und definitiv wie der Schmetterling, den er zu seinem Zeichen erkor und der ebensowenig Anstrengung erkennen lässt. Whistlers Takt war die instinktive Verbindung von Gegenstand und Verfahren, die harmonische Uebereinstimmung der klarsten Auffassung vom Gegenstande mit dem scharf erkannten Charakter des zu seiner Wiedergabe dienenden Mittels. Der Mann hatte in der That das Recht, in seinem Leben erbarmungslos gegen Dummheit, Stumpfsinn und die sie begleitende Erniedrigung und Gespreiztheit zu sein und den schlaffen Geist, der das Konventionelle hinnimmt, zu bekämpfen. Denn seine Arbeit zeigte ein Auge, welches stets unmittelbar erfasste und eine Hand, die immer beweglich war.

Bei allen Verfahren, welche er anwandte, war er ganz er selbst, ein Künstler von scharf differenzierender und individueller Auffassung. Bei jedem Verfahren erreichte er sich selbst. Die Genauigkeit der Wiedergabe in seinen Themse-Aetzungen ist nicht weniger ein vollkommenes Resultat des Aetzverfahrens und nicht weniger eine sympathisch berührende Wiedergabe neuentdeckter Wahrheiten, als die freiere Behandlung in seiner späteren venetianischen Periode. Er war der einzige Maler in England während der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, dessen Werke in Oelmalerei gleichmässig die schöne Ausbeutung der Vorzüge dieses Mittels waren; dabei legte seine Technik der Frische und Vielfältigkeit seiner Anschauung keine Beschränkung auf, ihm, der eher das Bestreben hatte, das zu treffen, was er in so verschiedenartigen Vorwürfen sah, wie die zart aufgesetzten Spieren des „Schiffs im Eise", die fliessenden Figuren in dem Gemälde „Am Klavier", die breiten Silhouetten in seinem Carlyle oder die verblüffende und vorzügliche Arbeit in dem Kindergesicht der Miss Alexander. Seine Wasserfarben lassen nicht weniger erkennen, dass sein Pinsel in Wasser getaucht war, als man aus seinem Pastell erkennt, dass er mit einem Stift zeichnet.



M'cNEIL WHISTLER, STÉPHANE MALLARMÉ — LITHOGRAPHIE

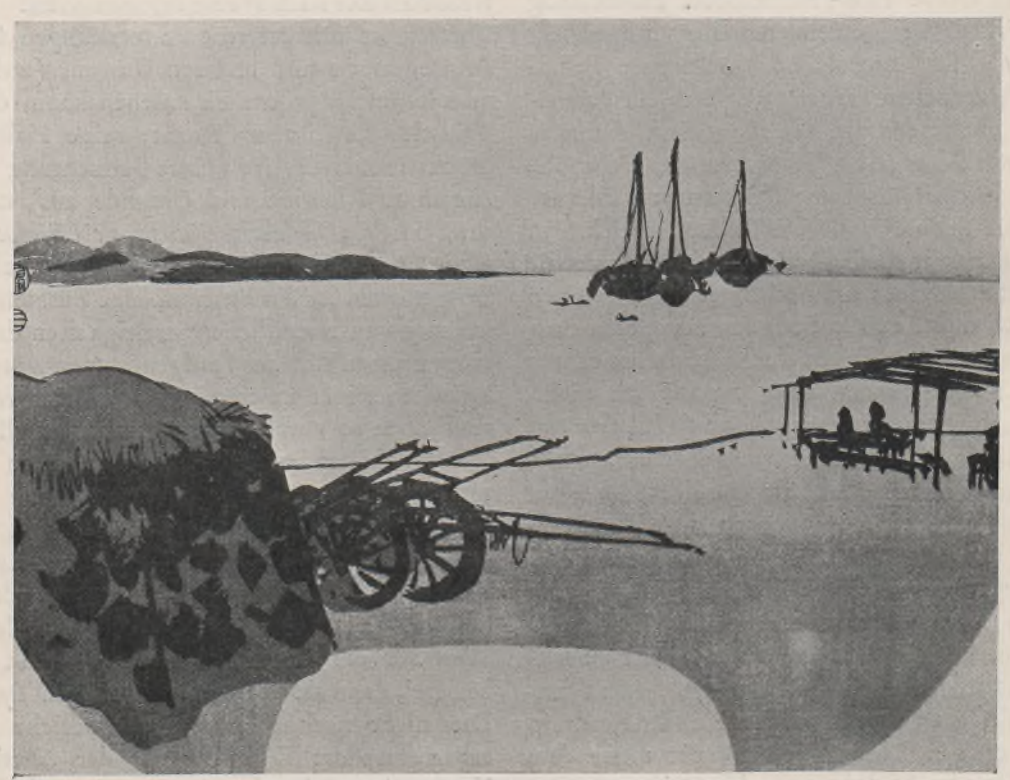
Wenigen von den grossen Malern ist es gelungen, durch das Malen auf der Leinwand eine dramatische Situation ebenso lebhaft darzustellen, als dies durch Worte geschehen kann. Die Zahl dieser Gemälde ist sehr gering und die grosse Majorität der Meisterwerke der Malerei hängt offenbar von ganz anderen Eigenschaften ab. Nur durch schlechtes Gedächtnis und Mangel an Beobachtung kann deshalb die Häufigkeit erklärt werden, mit welcher der Mangel einer Handlung als etwas Unzulängliches in der Arbeit eines Malers bezeichnet wird. Whistler ist eine Ausnahme; nicht weil sein Werk keine Geschichte erzählt, sondern weil er, wie der Beschauer gleich sieht, dies niemals beabsichtigt hat; man möchte fast sagen, er habe das Gegenteil beabsichtigt, so vollständig frei ist sein Werk von dem Verdacht, es könne bis zu einem gewissen Grade eine beschreibbare Empfindung als Faktor bei seinem Arbeiten mitgewirkt haben. Da anscheinend eine innere Feindschaft zwischen Farbe und Geschichtsdarstellung vorhanden ist, (es lohnt sich, daran zu erinnern, dass selbst Tintoretto da, wo er die dramatische Höhe seines „Christus vor Pilatus“ in der Schule von San Rocco erreicht, in Wirklichkeit die Farbe verabschiedet), da die Kunst des Malens ihre Rechtfertigung anderswo suchen muss, da die Perioden der Geschichtsmalerei zu allen Zeiten fruchtbar an schlechten Gemälden gewesen sind, zweifle ich nicht, dass sein ganzes Freisein davon (Whistler war nicht dramatisch, selbst nicht in Schwarz und Weiss), eines der Kennzeichen bildet, die seiner Arbeit den besonderen Stempel der Vornehmheit, der unberührten Schönheit, einer reinen, glänzenden und weder durch Fehlerhaftigkeit noch durch Täuschung befleckten Inspiration geben. Andererseits ist seine Arbeit überall unendlich reich an Stimmung, jenem undefinierbaren Appell an die Einbildungskraft, der zu den Dingen gehört, die unter dem Namen der Dichtkunst gehen, einem unaussprechlichen Gefühl, getragen von dem lebendigen Zusammengehen zwischen Hand und Auge.

Whistlers Einfluss auf die gegenwärtige Generation war grösser als der irgend eines anderen Künstlers. Wenn wir von seinem Einfluss auf alle, welche seit den „Achtzigern“ zu malen begannen, absehen, wenn wir ebenso von seiner Mitwirkung an der Mode der Einfachheit in der Dekoration (die glatte Wand, die Anwendung von weiss und gewissen Farben: kanariengelb, terracotta, pfauenblau u. s. w.) absehen, können wir noch weiter gehen und sagen, dass man es heutzutage seiner Auffassung verdankt, wenn unser Auge alles in der uns umgebenden Natur mit besonderer Sympathie beobachtet.

Whistler gehört zu den wenigen Künstlern, welche zu der Philosophie der von ihnen ausgeübten Kunst etwas beigetragen haben und sein „Zehn Uhr“-Vortrag ist das rechtschaffendste, das förderndste und berichtigendste Kapitel in der Aesthetik, das ein Kunstkritiker nach Hause nehmen kann. Der Vortrag ist mit Briefen, Anmerkungen über Ausstellungen und anderen Dingen, (welche man kaum als polemisch ansehen kann, denn Whistler hat immer Recht, seine Haltung drückt immer das für unsere Betrachtung und Annahme Richtige und Gesunde aus) unter dem Titel *„Die artige Kunst, sich Feinde zu machen“* veröffentlicht worden. Von seinen Zeitgenossen ist das Buch als eine Zusammenstellung von unendlichen Streitigkeiten durch einen grossen Witzkopf aufgenommen worden. Manchen seiner Leser mag eine solche, wenn auch noch so vorzügliche, Zusammenstellung (und Whistlers litterarischer Stil muss zu den tonangebenden Einflüssen unserer Zeit gerechnet werden) naturgemäss als ephemer erscheinen. Man hat Unrecht. *„Die artige Kunst, sich Feinde zu machen“* wird immer gelesen und gefeiert werden, abgesehen von ihrem Wert für die Geschichte und die Kritik der Malerei, denn sie bedeutet einen neuen Typus. Die nicht nachgebende, unermüdliche und erbarmungslose Feindseligkeit der „Artigen Kunst“ ist nicht der Ausfluss irgend einer strengen Moralität, noch viel weniger der Ausdruck einer Enttäuschung oder der Unzufriedenheit, welche sich mürrisch, nervös oder hysterisch wegwendet. Sie ist eine

inbrünstige Feindschaft von nie versagender Fröhlichkeit und Ritterlichkeit, nie versagendem Geist gewissen Dingen gegenüber, welche in der Kunst verabscheuenswürdig und schädlich sind.

„Die artige Kunst, sich Feinde zu machen" enthält, neben den ästhetischen, andere Beiträge zur Philosophie, denn sie stellt einen wohlbegründeten Optimismus dar, den unerschütterlichen Optimismus des Mannes, welcher die Welt, in der er lebt, schön findet. Whistlers Optimismus ist nichtsdestoweniger ein Phänomen, weil nur sehr wenige ihm folgen können, weil sehr wenige diese Schärfe der Auffassung in ihren Augen und in ihren Händen diese Kraft, sie wirklich zu besitzen, haben. Aber die Ueberzeugung, dass ein solcher unüberwindlicher Optimismus existiert, dass er nicht nur die von einem Philosophen aufgestellte theoretische Möglichkeit ist, diese Ueberzeugung hat uns Whistler ebenfalls hinterlassen.



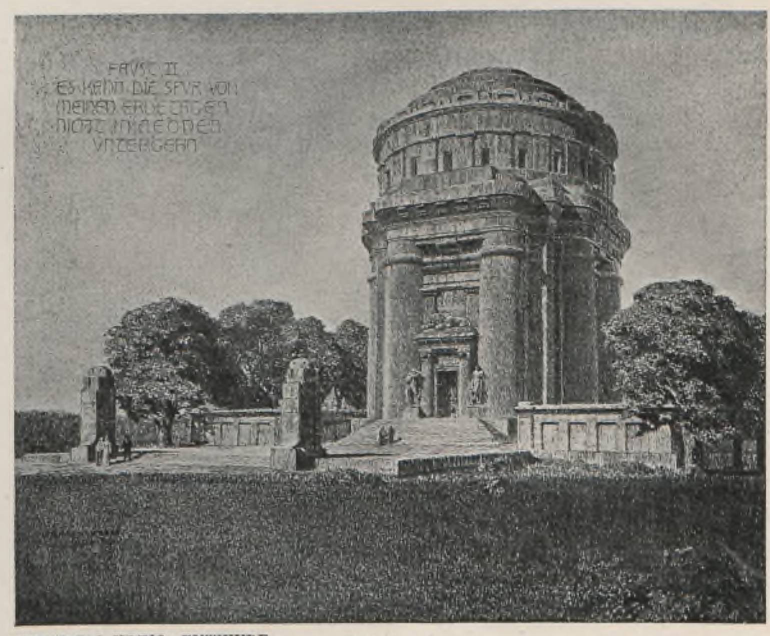
HIROSHIGHÉ, FLUSSMÜNDUNG

MODERNE BAUKUNST

VON

KARL SCHEFFLER

WER noch nicht erfahren hat, welchen bedeutenden Einfluss soziale Kulturtendenzen auf Urteile der Aesthetik gewinnen können, dem bietet jetzt der Zufall ein bequemes Beispiel in einer Strasse der Hauptstadt. Ein modern Empfindender, den man auf einem Spaziergange durch die Leipzigerstrasse fragt, ob die Architektur des Warenhauses Wertheim oder die des gegenüberliegenden neuen Herrenhauses stärker auf ihn wirke, wird sich mit lächelnder Selbstverständlichkeit für das Wertheimhaus entscheiden. Betroffen aber wird es ihn dann machen, wenn er einmal in später Abendstunde, wo die Gebäude in monumentaler Geschlossenheit und ruhiger Mächtigkeit aus bleicher Grossstadtdämmerung herauswachsen, vor dem Neubau des Herrenhauses eine überraschende Sensation erlebt, wenn ihm hier unvermittelt, bevor die vom Verstande erzogene Tendenz Zeit hat, das Urteil zu färben, eine Impression von Grösse und Schönheit wird, der gegenüber der Eindruck des Geschäftshauses nicht stand hält. Er weiss, dass die Architektur des staatlichen Repräsentationsgebäudes im Grunde eine archaistische Unwahrheit ist, dass die Formen entliehen, die Verhältnisse erbettelt sind und der künstlerische Geist sich in phrasenreicher Unselbständigkeit bewegt; und er empfindet klar, wieviel gesundes Wollen und kluges Vermögen in der Façade des Zweckbaues auf der andern Seite der Strasse Ausdruck gefunden hat. Dennoch: wie die beiden Gebäude unter dunklem Nachthimmel nun da liegen, grüsst aus den steinernen Massen des unpersönlichen Epigonenwerkes eine reine, aristokratische Schönheit und die unserer Zeit ungleich wertvollere Leistung eines feinen und wagemutigen Geistes wirkt daneben mondain und ärmlich zugleich. Wenn dieses Urteil des nicht reflektierenden

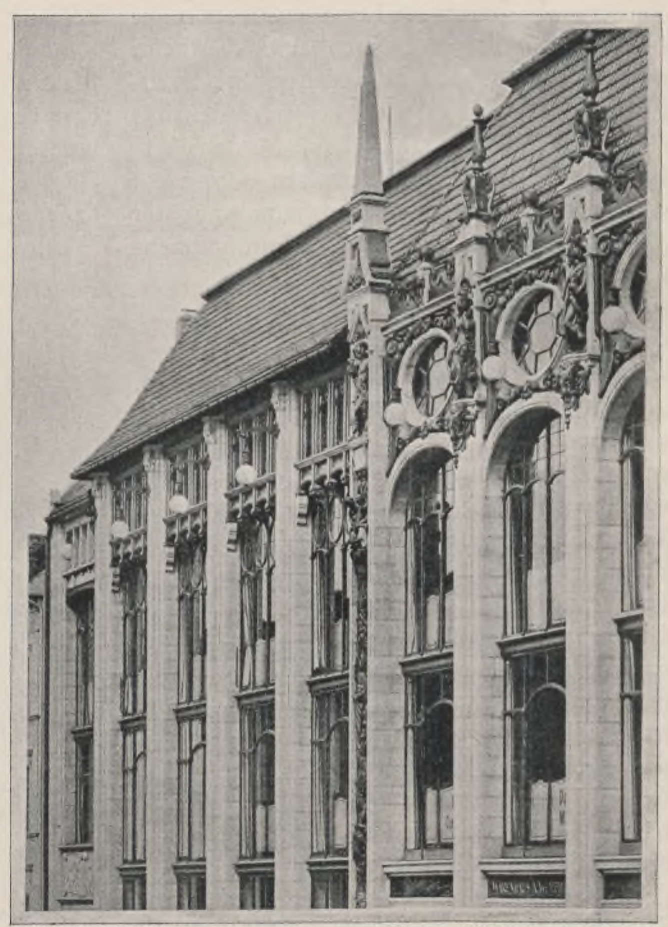


WILHELM KREIS, ENTWURF

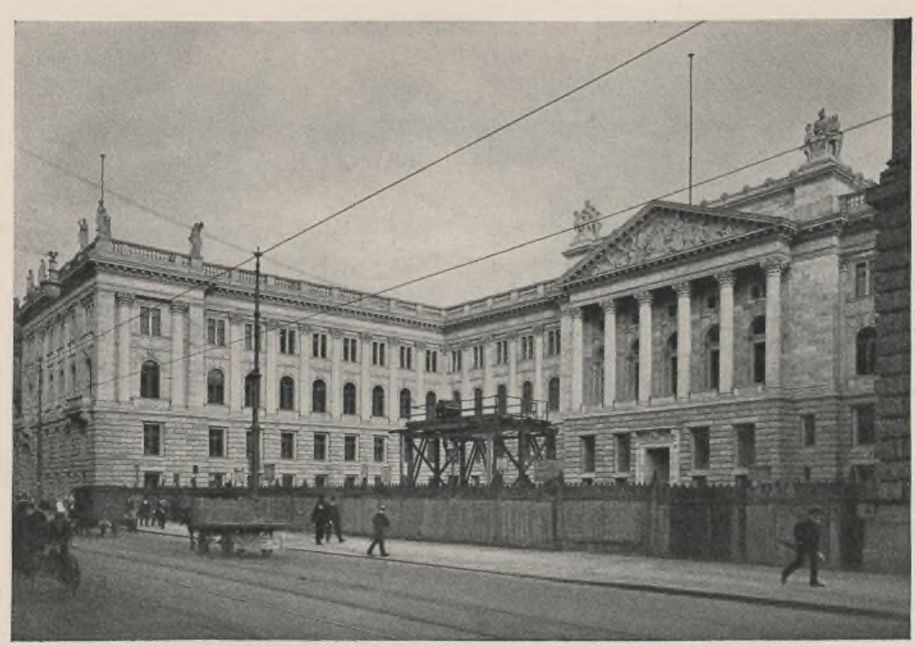
Gefühls am Tage dann revidiert wird, kann es nicht mehr umgangen werden, trotzdem das Gerechtigkeitsgefühl dagegen opponiert und erklärt, der Architekt des Herrenhauses sei ein gleichgültiger Regierungsbeamter und der Erbauer des Warenhauses eine persönliche Künstlernatur.

Seit kurzem hat man in den Kreisen der modernen Nutzkunst und der in ihr sich erneuernden Architektur allem, was von alter Kultur in unser Jahrhundert hineinragt, den Krieg erklärt. Es ist nützlich gewesen; jedoch nur, solange wirklich neue Werte produziert worden sind; die Berechtigung zur Tendenz hat in demselben Masse abgenommen, wie die Anstrengungen der Künstler nachgelassen haben und wie man versucht, das mit jähem Ruck Erreichte für etwas nahezu Fertiges auszugeben. Reine uralte Schönheit, die während des Kampfes ganz vergessen worden ist, tritt ruhig wieder hervor und fordert lächelnd zum Vergleich auf. Und wie der Intellektuelle im Urteil noch schwankt, sieht er die Skulptur, das Kind der Baukunst — sei es in der Gegenwart auch geartet wie es wolle —, sich dieser Schönheit anschliessen, ohne Zaudern, als könnte es nicht anders sein. Niemand braucht sich zu schämen, dass das Neue im Vergleich unterliegt, denn die Ergebnisse eines kurzen Jahrzehntes können nicht mit Bildungen konkurieren, die in Zeiträumen von Jahrhunderten geworden sind; aber jetzt, in einer Pause des Kampfes, die fast wie Ermattung aussieht, ist es gut, sich klar zu machen, wie unendlich weit der Weg bis zur Vollkommenheit ist und wozu der hoffnungsvolle Anfang verpflichtet.

Im Verhältnis, wie die Architektur dieses Kaufhauses zur Baukunst einer grossen Vergangenheit, stehen fast alle modernen Werke zu den reifen Vollkommenheiten alter Kulturen. Der Baumeister fühlt den Abstand am tiefsten, weil seine Kunst nichts mit nachahmendem Naturalismus zu thun hat, sondern sich in den Gebieten der reinen artistischen Abstraktion bewegt, und weil sie auf der andern Seite doch wieder durchaus an praktische soziale Bedürfnisse gefesselt ist. Keine Kunst ist zugleich so abstrakt und konkret. Die Baukunst erzählt nicht, verzichtet auf alles Gegenständliche und wendete sich nicht an die Empirie, sondern nur an das instinktkräftige Lebensgefühl. In den Baustilen der Vergangenheit, die zum Werden und Reifen grosse Zeiträume brauchten, spiegelt sich der konzentrierte, von allem Zufälligen gereinigte Geist ganzer Völker. Die höchsten Aufgaben der Baukunst bestanden stets darin, den höchsten sozialen Gemeinschaftsgedanken steinerne Gegenbilder



A. MESSEL, FAÇADE WERTHEIM



FAÇADE DES HERRENHAUSES, BERLIN

nischen Schönheitsextrakte begegnet, erklingt ein Ton in seiner Seele, ihn beglückt die Melodie, die aus dem konzentrierten Gefühl von Millionen geboren worden ist. Denn jeder einzelne Mensch ist der Menschheit verwandt.

Das Wort Stil bezeichnet also nichts Geringes. Wenn in unsern Tagen wieder der Versuch gemacht wird, eine eigene architektonische Kunst zu schaffen, die dem Alten gleichwertig gegenübersteht, so haben wir uns des Wollens zu freuen. Denn es beweist die Gegenwart eines tiefen Verlangens nach Grösse und Schönheit. Doch wird die grosse Aufgabe nicht immer mit grossem Sinn erfasst; das irrende und seiner selbst ungewisse Gefühl der modernen Menschen ist nicht stark und klar genug um der Abstraktionen der Baukunst, die Additionen vieler Grössen sind, fähig zu sein; es fehlt der umfassende, Leben gewordene und darum nicht kindlich renommierende Wirklichkeitssinn, der Grundbedingung solcher abstrakten Arbeitsweise ist. Man hält den Geist eines Dezenniums für die endgültige Lebensidee eines Jahrhunderts und verwechselt so, mit dem Scheine der Logik, Uebergangszustände mit Grundelementen, Zwischengefühle mit dem Resultat von vielen Zwischengefühlen. Man wünscht Gründlichkeit und scheut doch die Tiefen, die intellektuell nicht auszumessen sind.

und Wohnstätten zu schaffen. Soziales und artistisches Ideal bedingten sich wechselseitig. Nie hat ein Einzelner eine neue Baukunst hervorgebracht oder solch entscheidenden Einfluss darauf ausüben können, wie etwa Maler oder Dichter auf Malerei und Poesie ihrer Zeit; es bedurfte immer der straff organisierten Schöpferkraft vieler Generationen und einer Konvention, in der alle subjektivistisch schweifende Originalitätssucht gebändigt wurde, um wenige gültige Bauformen aus dem Chaos des Möglichen rein heraus zu krystallisieren. Der bedeutende Architekt war der gross und weise Dienende, nicht autokratisch genial, sondern Glied einer genialen Gemeinschaftsidee und immer mehr Instrument als Spieler. Jede Baukunst war Symbol des thätigen Lebensgefühls einer Epoche. Darum hat uns die Vergangenheit ein Erbe hinterlassen, das zwar missbraucht werden kann, aber jeder Zerstörung und Auflösung spottet, Stilformen, die historisch gewordene Organismen sind, von der Natur selbst, nicht unmittelbar, sondern auf dem Wege über die Seele der Menschheit hervorgebracht. Wo immer der Nachgeborene einem Beispiel oder einer getreuen Nachbildung solcher architekto-

Die deutschen Baukünstler, die ernster Betrachtung würdig sind, gehen von verschiedenen Grundbedingungen aus: Die einen vom Ganzen, die anderen vom Einzelnen. Zu denen



BRUNO SCHMITZ, DENKMAL AM RHEINECK

der ersten Richtung gehören prinzipiell auch alle akademischen Archaisten. Diese betreiben die Kunst ganz wissenschaftlich, messen mit Zirkel und Winkel das vor Jahrhunderten gross Empfundene nach, übertragen es recht und schlecht auf andere Bedürfnisse und unternehmen fast nie den Versuch einer Umbildung. Was sie führt ist eine vage Empfindung für Harmonie, die aber zu feig ist auf Erkenntniswegen zu wandeln und in eklektischer Kompilatorenarbeit den Witz erschöpft. Es giebt unter den Akademikern feine kritische Geister, die eben weil sie kritisch sind, guten Geschmack entwickeln; aber ihr Schaffen bleibt steril und hat die ungeheure Schar architektonischer Handwerker zu den Profanationen alter Kunstformen, die das neunzehnte Jahrhundert schänden, ermuntert und befähigt. Von ihnen allen kann nichts gesagt werden, was der ästhetisch Gebildete nicht schon — dort mit kühler Anerkennung, hier mit Scham und Wut — in den Strassen der Grossstädte empfunden hätte. Aus den Reihen der Akademiker sind aber einige Künstler hervorgegangen, die zu den stärksten Persönlichkeiten der modernen Baukunst zählen. Es sind die Baumeister grossen Stils, die wenigen, die unsere Zeit ihr eigen nennt. Sie leitet der Drang, fertige harmonische Kunst zu machen, monumentale Raumgedanken zu verkörpern, Massen zu türmen, in lebendiger Schönheit zu gliedern und grossartige symphonische Wirkungen hervorzubringen. Da sie aber organisch gewordene Formelemente nicht vorfinden, sind sie auf die historischen Stile angewiesen. Merkwürdig wird ihr sehr künstlerischer Eklektizismus dadurch, dass er von einem prägnanten Monumentalempfinden geleitet wird, aus den Stilen aller Zeiten zugleich Einzelformen wählt und das Heterogene mittels eines starken Stimmungsgefühls zu einer neuen Einheit zusammenschweisst. Es werden etwa hellenische, ägyptische, gotische und barocke Bildungen vermischt, die Kunst geht nicht aus einer einzigen lebendigen Tradition hervor — was ihr höheres Lebensrecht verbürgen

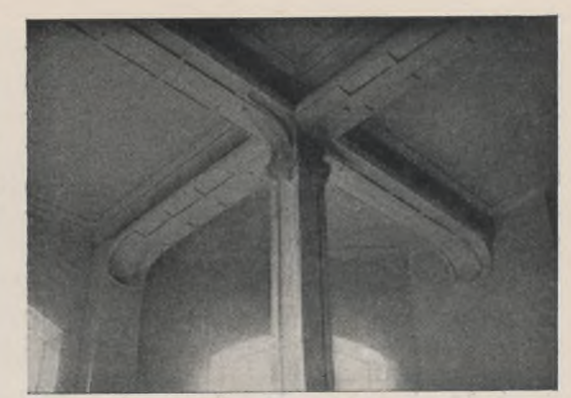
würde, — sondern aus allen Traditionen zugleich. Ein Stil unserer kosmopolitischen Epoche! Alle Zeiten und Länder treffen architektonisch zusammen; die Antike, das Mittelalter und die Gegenwart, Japan, Indien, Mexiko, Frankreich und Italien. Die Formgedanken werden Fabrikanlagen, Bourbonenschlössern, Majatempeln, Moscheen und Christenkirchen entnommen und zusammengeschmolzen und dieses Experiment gelingt oft so gut, dass das Ergebnis wie etwas organisch Gewachsenes anmutet. Alles Einzelne ist mehr oder weniger Phrase; aber in der Gesamtheit der galvanisierten Schönheitswerte lebt etwas wie eine neue Wahrheit. Die Künstler dieser Art sind Poeten und streben zur Harmonie. Ihrem Universaldrang bleibt nur das Architekturdenkmal, das spezifische Produkt einer Epoche, in der Kunst und Leben nicht zusammengehen. Der Stimmungsstil passt gut für reine Phantasiegebilde, wie wir sie in den Völker-, Bismarck- und Kaiserdenkmalen besitzen; weiteren Wert als einen im besten Sinne dekorativen hat er jedoch nicht, weil er eben Stimmungsprodukt und nicht Erzeugnis präzisierter sozialer Bedürfnisse ist. Es fehlt der soziale Grundriss. Bruno Schmitz, Wilhelm Kreis und in bedingtem Sinne auch Wallot, der mehr zur akademischen Stilreinheit neigt, sind die besten Vertreter dieser Richtung. Ihnen folgt eine grosse Schülerschar, die aber den Persönlichkeitsstil meistens ad absurdum führt, etwa so, wie die Nachfolger Böcklins dessen grosse Kunst zur Dekoration erniedern. Die Arbeiten von Schmitz und Kreis verdienen Bewunderung; denn es gehört viel wahres Kunstgefühl dazu, um aus den reichen Anregungen der Jahrtausende ein neues Ganzes zu gewinnen und die ursprüngliche Idee mit erborgten Einzelheiten doch durchzusetzen. Immer aber steht nicht weit von der Wahrheit die Phrase. Die Denkmale deklamieren mit Heldengesten, die nie ganz echt sein können und das Pathos verträgt selten das Kriterium der Zeit. Diese Werke des Traditionsgefühls sind noch zu „persönlich", die musikalische Vollkommenheit fehlt, muss fehlen, weil dem Werdeprozess das Siegel der langsam aber sicher waltenden Notwendigkeit fehlt. Neben einem antiken Tempel oder gotischen Dom sehen die Denkmale, bei aller Mächtigkeit, roh aus.



BILLETHÄUSCHEN DER HOCHBAHN (BERLIN)

Kreis, die beste Hoffnung der deutschen Baukunst, scheint den Zwiespalt tief zu empfinden. Er, der pathetische Raumempfinder sehnt sich nach Aufträgen für Fabriken und Bahnhofshallen; seine Natur verlangt nach Dichtung und doch muss sie sich an der Sprachbildung beteiligen, Vokabeln schaffen, wo sie rhytmisch schwelgen möchte. Oder sie muss sich einer fremden Sprache bedienen. —

Die Bestrebungen der andern Künstlergruppe, die darauf zielen, das Einzelne zu gestalten, gehen vom Zweckmässigkeitsgedanken aus. Der Bruch mit den alten Stilformen ist erfolgt, weil diese mit den praktisch nötigen Konstruktionen der neuen Bauweise selten in Einklang zu bringen sind und die Anwendung

HENRY VAN DE VELDE, TRÄGERUMMANTELUNGFN (FOLKWANG-MUSEUM)

neuer Materialien, z. B. des Eisens, sowie die besonderen sozialen Bedürfnissen folgende Disposition des Grundrisses und Aufrisses gebieterisch Kunstformen fordern, die die spezifischen statischen Verhältnisse, die Funktionen der Bauglieder anschaulich illustrieren. Das Wahrhaftigkeitsgefühl, dasselbe, das in der Malerei das Licht entdeckt hat, sträubt sich, mit Formen, die einst geniale Wahrheiten waren, zu lügen und als Dekoration ferner zu verwenden, was als feinsinniges Motivationgebilde erfunden worden ist. Für den bewussten Sinn des modernen Bildungsmenschen, der in der Kunstgeschichte genau Bescheid weiss, lässt sich nicht wohl ein radikalerer Weg zur Selbständigkeit denken, als der intellektuelle. Der Weg über die Divination ist ja, eben durch den wachen Verstand, unmöglich geworden.

Man hat damit begonnen, die Funktionen der Bauglieder möglichst unverhüllt zu zeigen, das verschiedene Material, dessen tragende und stützende Eigenschaften bekannt sind, anschaulich zu scheiden und nackte Konstruktionen an Stelle von Kunstformen zu geben. Das ist möglich, soweit es sich um Zweckbauten oder Landhäuser, um Profanarchitekturen handelt, genügt aber nicht für die grosse Monumentalkunst. Die Negation, die wir im Profanbau sehen, wird genau dort, wo das Monumentale beginnt, zur Armut. Denn den höheren Aufgaben gegenüber ergiebt sich die Notwendigkeit, denRealismus, der in derUnterwerfung unter den profanen Zweck besteht, zu überwinden und das Notwendige in freierer, umfassender Weise zu symbolisieren. Das Wort Zweckmässigkeit bezeichnet einen dehnbaren Begriff. Wenn ein Kaufmann seinem Sohn Ratschläge erteilt, wie er sich im Leben verhalten müsse, um erfolgreich zu sein, lehrt er Zweckmässigkeiten. Es handelt sich in diesem Fall um Erfahrungswahrheiten, die in wesentlichen Punkten von der gerade geltenden Lebensform abhängen, also wandelbar sind. Die Lehre Jesu ist dagegen auch eine Zweckmässigkeit, denn sie passt sich den innerlichsten Bedürfnissen der Seele an und hat ihre organisierende Kraft seit achtzehn Jahrhunderten erwiesen. Hier handelt es sich um unbeweisbare, eingeborene Wahrheiten, die vom Wandel der Lebensformen unabhängig sind und in deren Systemen jene Empirie der Weltklugheit nur einen bescheidenen Platz einnimmt, ja, im gewissen Sinne sogar verneint wird. Die religiöse Zweckmässigkeit, die ganze Völker zur Gewissensfreiheit verholfen hat, steht unendlich höher als jene andere, die dem Einzelnen die wirtschaftliche Freiheit garantiert. In dem Verhältnis etwa dieser beiden ethischen Zweckmässigkeitsideen, stehen die artistischen der Antike und Moderne. Es ist das Verhältnis des Idealen zum Profanen. Die Griechen haben grossen Sinnes Formen erfunden, die ihre anschaulich motivierende Kraft noch heute, nach zweitausend Jahren, bewähren und die Modernen formulieren ihre Ideen so „persönlich“, dass ihre Arbeit uns schon nach wenigen Jahren

nicht mehr genügt. Alle Wahrheiten sterben einmal; doch ihr Alter bestimmt absolut sicher ihren Wert. Die Schönheit aber, worum es sich hier handelt, ist nichts als eine Wahrheit ersten Grades.

Das Gefühl für die Unzulänglichkeit des profanen Zweckgedankens und der sich daraus ergebenden sachlichen Konstruktionskunst, ist den modernen Architektonen nicht fremd. Die Besten haben es unternommen, der Logik das unkonsequentere Schönheitsgefühl zuzugesellen und nicht bedacht, dass es sich beim Schaffen nicht um ein Nebeneinander der beiden Kräfte handeln kann. Sie möchten das Höchste und wollen doch nicht von der konstruktiven Rechnung lassen, weil sie nur dadurch mit dem Realismus, der das Hinübergleiten zur Phrase verhindert, zusammenhängen. Man darf nicht einmal raten, dass sie ihre Arbeit auf andere Grundlagen stellen, weil es in unserer Kultur keine giebt. Wir erleben so das seltsame Schauspiel, dass das geniale Wollen die Nabelschnur, die es an das Profane fesselt und die Bewegungsfreiheit hindert, noch nicht missen kann, dass eine intellektuell gefundene Idee geistreich ins Ideale gezerrt und wertvolle Kraft der Phantasie in die hermetisch geschlossenen Grenzen der Reflexion gezwängt wird.

So erklärt sich das Verweilen der neuen architektonischen Ideen in den Kleinkünsten. Am Holz und am Metall hat man zuerst Formen probiert, die zugleich konstruktiv logisch und ornamental schön sein sollen. Da die wenigen und wenig mannigfaltigen Aufgaben der Gewerbe dem jungen Eifer aber nicht genügten, hat der Drang, Funktionen formal zu illustrieren, eine in manchen Teilen bewunderungswürdige Ornamentkunst hervorgebracht. Hier kann der Künstler die Hindernisse vergessen; er phantasiert mit dem Zeichenstift über Kräfte, die architektonisch gegeneinander spielen und sucht eingebildeten Funktionen des Stützens, Klammerns, Zerrens oder Einschliessens den linearen Ausdruck zu geben. Niemals sind in einer Ornamentkunst mehr Zweckgedanken, die aus Mangel an konkreten Aufgaben müssig gehen, angehäuft worden. Doch versagt der Geist, der auf dem Papier zu erfreulichen Resultaten kommt, noch vor plastischen Aufgaben, kritisiert sich damit selbst und erweist sich als eine Art von architektonischer Lyrik. Der Zweckgedanke ist, selbst in diesen ornamentalen Spielen, noch halb profan gefasst und es fehlt ihm an unbefangener Freiheit, was sich schon in den Theorien der produzierenden Künstler kund giebt. Zweifellos sind diese Theorien, die nur die reine, vom Gegenständlichen gelöste Linie anerkennen, richtig, wie man aus der Kunstgeschichte beweisen kann und weniger von der Tendenz, die an relativ geringfügige Aufgaben paradox verschwendet wird, wären im Anfange vielleicht Schwäche; bedenklich ist es nur, dass sich die Liniengebilde, die ein Spiel mit hypothetischen Kräften darstellen, nicht mit den wenigen Grundformen der wirkenden Gesetze beschäftigen, sondern mit



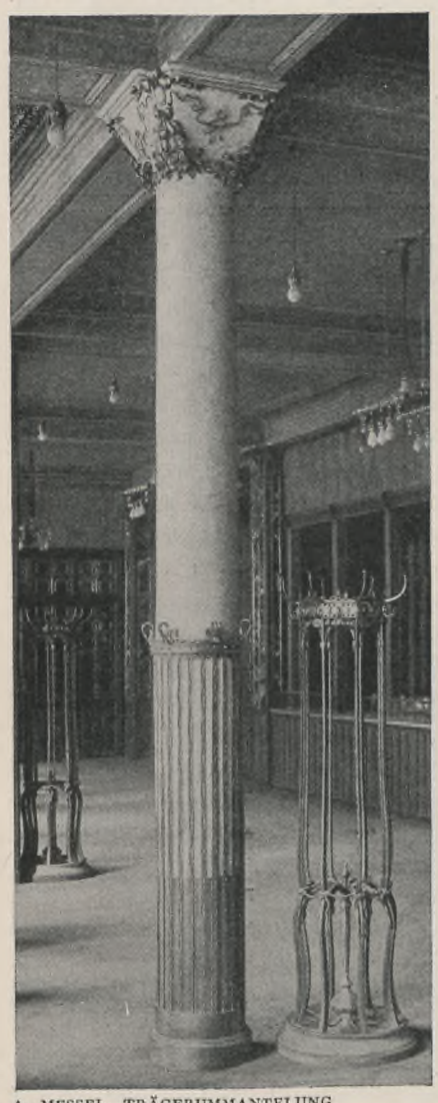
WILHELM KREIS, TURMBAU



H. VAN DE VELDE, SÄULENBILDUNGEN AUS DEM FOLKWANG-MUSEUM

den feinen abgesplitterten Nebenformen, den Dissonanzen, Brechungen und Reflexen der Hauptkräfte. Darum sieht man soviel eckig Gebrochenes, bizarr Eigenwilliges und Groteskes in dieser Ornamentik. Die atavistisch strapazierten Nerven der Künstler knicken die geraden ursprünglichen Empfindungen in einer Weise, die sehr persönlich, sehr geistvoll, aber nicht eben sehr fruchtbar ist, weil in den architektonischen Künsten die Individualität zum Störenfried wird, wenn sie sich nicht einzuordnen vermag. Was auf dem Papiere amüsiert, verletzte, wo es in Stein gewachsen erscheinen soll. Der Arabeskengedanke genügt nicht für die Baukunst. Die ornamentale Freiheit ist eine andere als die architektonische: jene ist malerisch entfesselte Phantasie, diese frommes Erleben der Gesetzmässigkeit, jene lyrischer Subjektivismus, diese poetische Erkenntniskraft.

Einige Beispiele erläutern das Gesagte. Das Problem der eisernen Stütze, die aus Gründen der Feuersicherheit mit Putz umkleidet werden muss, hat Van de Velde in seiner geistvollen Weise behandelt. Gut ist ihm die künstlerische Ummantelung der eisernen Deckenbalken gelungen; man hat durchaus das Gefühl, dass unter der Putzschicht Eisen ruht. Weniger überzeugen die Kapitäle, die mehr Ornament scheinen als Motivationgebilde. Die Kausalsymbolik der Linien wirkt nicht plastisch-sinnlich, sondern nur linear-intellektuell und die erreichte Freiheit ist mehr die der Handschrift als die der Notwendigkeit. Dasselbe gilt von den Trägerstudien Riemerschmids, die noch weniger plastisch beweisen und noch mehr dekorativ gezeichnet sind. Sehr ernst nimmt Obrist die tektonischen Aufgaben. Doch ist er als Künstler zu reflektiv; seiner Natur fliesst der Strom der Erfindung nur spärlich, weil die Phantasie ganz im Banne der starken Intellektualität steht. Seine Stucksäule ist logisch errechnet und wirkt frostig, wie ein Stück Theorie. Dagegen finden sich sehr schöne Motivationsformen in


A. MESSEL, TRÄGERUMMANTELUNG (WERTHEIMHAUS)

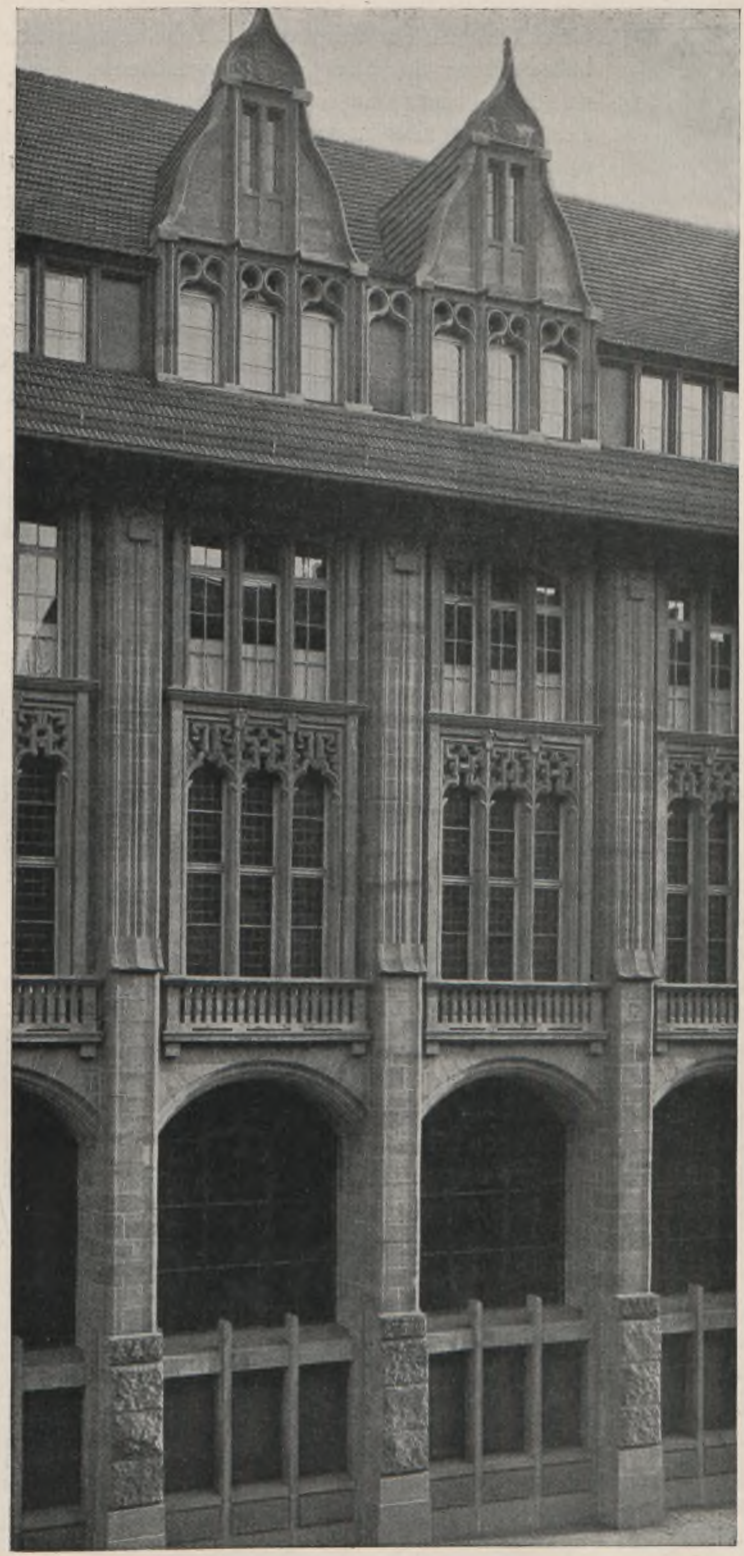

RIEMERSCHMID, TRÄGERUMMANTELUNG



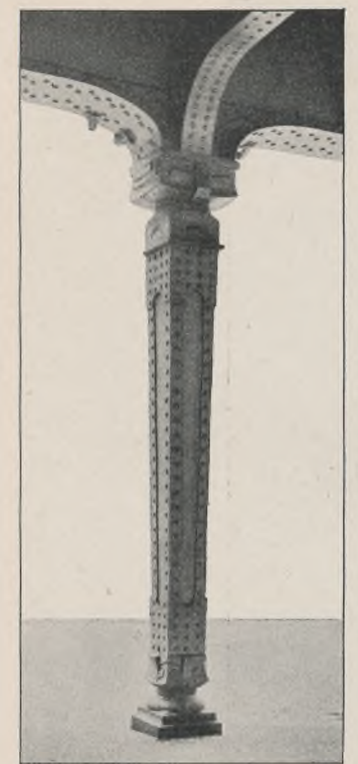
RIEMERSCHMID, TRÄGERUMMANTELUNG AUS BRONZE

seinen Brunnen. Die Charakteristik des Wachsens, vor der Vegetation und im Anatomiesaal lebendig erfasst, ist artistisch mit grossem Glück übersetzt. Ihm verwandt sind Pankock und Endell, die sich, mit verschiedenen Temperament in ähnlichen Formvorstellungen bewegen. Möhrings Begabung ist etwas zerfahren; doch glücken ihm zuweilen schöne Detailformen. Der abgebildete Eisenträger der Berliner Hochbahn ist eine vortreffliche Leistung. Wie hier die Formen aus der Statik des Eisens, aus den Lagerungsverhältnissen und praktischen Notwendigkeiten entwickelt worden sind, wie das Kapitäl gar nicht linear, sondern plastisch als Ganzes frei empfunden ist und wie die Verhältnisse, der Ingenieurrechnung folgend, frei bestimmt sind: das gehört zu den besten Ergebnissen der neuen Bestrebungen. Leider hat sich der Künstler, der solches bilden konnte, die Wirkung selbst durch tolle Eisenornamente, oberhalb des Trägers verdorben und sich damit als ein Mann guter Einfälle aber mangelhafter Disziplin erwiesen. Die Stärke Messels besteht nicht in der Bildung neuer Einzelformen; wie es überhaupt bezeichnend ist, dass sich die Berufsarchitekten wenig mit dieser Arbeit beschäftigen und sie den aus der Malerei hervorgegangenen Nutzkünstlern überlassen. Der Zwiespalt der Zeit spiegelt sich deutlich in dem Gesamtwerke Messels. Wo er Zweckbauten zu schaffen hat, versucht er der Konstruktion kühn neue Ideen abzugewinnen, wo es sich aber um repräsentative Monumentalbauten handelt, muss auch er Archaist werden. Dann unterscheidet sich seine Art prinzipiell nicht von der seiner akademischen Kollegen, sondern nur insofern, als auf seiner Seite der gute Geschmack und das feinere Dispositionsvermögen sind. Eine selten glückliche Mischung der Zweckarchitektur mit historischen Formen ist ihm in der Hinterfront des Wertheimhauses gelungen. Diese Façade wirkt nicht so stark als Tendenz, gegenüber der Vorderfront an der Leipzigerstrasse, aber sie ist reifes Produkt eines sehr persönlichen und kultivierten Eklektizismus.

Wie Messel, steht jeder Baukünstler von Bedeutung vor der Wahl wahr und profan zu sein, oder ideal und zur Hälfte unwahr. Wer nicht subjektivistisch sein will, kann eigentlich nur schablonenhaft konventionell und ein mehr oder weniger tüchtiger Archaist sein. Es ist gewiss nicht Zufall, dass nur, wo das moderne Leben einen festen Willen äussert: in der Organisation der Erwerbsarbeit, originale Baugebilde entstehen. Das



A. MESSEL, FAÇADE WERTHEIM

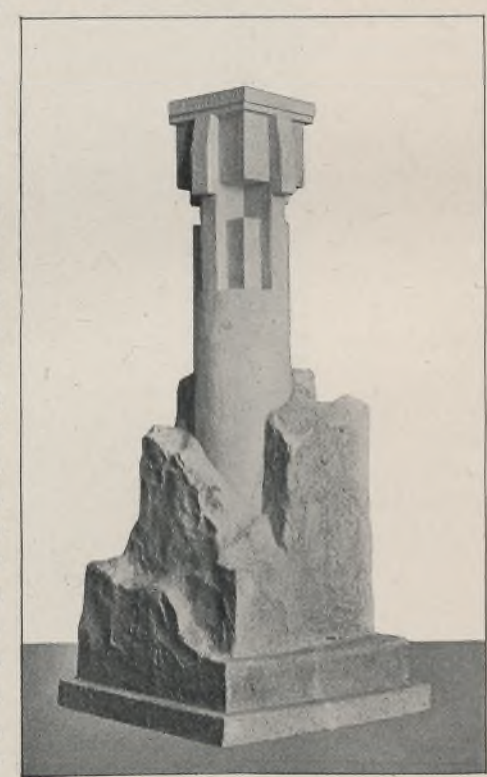


B. MÖHRING, EISERNER TRÄGER EINER HOCHBAHNÜBERFÜHRUNG

Geschäftshaus, der Bahnhof, das Fabriketablissement, die Eisenbahnbrücke: das alles sind Organismen, die notwendig so geworden sind, wie sie sind; sie allein würden einer späteren Zeit, wenn alles andere zu Grunde ginge, einen Begriff von unserm Wesen geben können. Diese Bauten dienen jedoch niederen Bedürfnissen. Wo es sich um repräsentative Monumentalität handelt, versagte jede Kraft und es giebt keine Phantasie, die sich einen Stil dafür, der ganz uns selbst gehörte, nur vorstellen könnte.

Der Unsicherheit des sozialen Bewusstseins ist es zuzuschreiben, dass so viele moderne Baukünstler einem schrankenlosen Subjektivismus huldigen. Sie haben sich vom Alten ganz frei gemacht und kokettieren mit dieser Freiheit. Wenn sie ein Landhaus bauen, werden sie durch keine lebendige Tradition, durch kein konzises Bedürfnis und nicht von kultivierten Lebensgewohnheiten der Bewohner geleitet. Sie bauen glatte Wände und wo ein Fenster nötig wird, schlagen sie einfach ein Loch in die Mauer. Tadelt man die Regellosigkeit der Façade, den Mangel an Symmetrie, so lautet die Antwort: das Aeussere entspricht dem Grundriss, es ist von innen nach aussen gebaut worden. Tadelt man dann logisch den Grundriss, so heisst es, er entspräche den Lebensgewohnheiten der Bewohner. Nun, das Grundübel ist eben, dass diese Lebensgewohnheiten kulturlos sind oder, um den Zusammenhang mit dem Geiste der Zeit mit einem Wort zu bezeichnen: realistisch gemein. Der Geist, der Schmollwinkel und allerhand weibische „Gemütlichkeiten“ verlangt, muss freilich auch der Architektur den Weg einer pittoresken Primitivität weisen. Eines hängt am andern; die Lebensform schafft den Grundriss und dieser die Façade, die ethische Kultur determiniert die künstlerische. Und der Einzelne ist Exponent der ganzen Zeit. Weil es nicht präzise Forderungen für Tempel, Repräsentationsräume, Theater, selbst für Etagenhäuser giebt, weil das Gesamtempfinden ganz zersplittert ist, hängt der Baumeister mit seiner besten Kraft in der Luft.

Aus alledem ergiebt sich nicht die Lehre, dass wir über das Alte nie hinaus können. Aber wir müssen daran emporwachsen, uns nicht mit einem hoffnungsvollen Anfang begnügen, sondern den Ehrgeiz spornen, eine Kunst hervorzubringen, die dem Geiste der Vergangenheit ebenbürtig ist. Jedermann ist daran beteiligt. Denn wie sich die Bedürfnisse, die materiellen und geistigen, veredeln, wirken sie mittelbar auf die Baukunst zurück.



H. OBRIST, STUCKSÄULE

EINE STREITFRAGE

WENIGE Titel giebt es bei den modernen Künstlerverbänden, die vernünftig sind. Zu den vernünftigen Titeln zählen die, welche nach den Namen der Orte gebildet sind, in denen die Künstler gehaust haben: Schule von Fontainebleau — oder nach den Cafés, in denen sie ihre Zusammenkünfte abhielten: Gruppe von Batignolles, Luitpoldgruppe.

Es gehören ferner zu den einwandfreien freilich nichtssagenden Titeln jene, die nach der Ziffer der Mitglieder gebildet worden sind, die sich zum Klub vereinigt haben, also Bund der „Elfer" in Berlin oder Bund der „Zwanzig" in Brüssel.

Indessen sehr rar ist die Zahl solcher Titel, welche so vortrefflich waren, dass sie die Beschaffenheit der Künstler erkennen liessen, die sich unter ihrem Banner zusammenfanden. Zu dieser verschwindenden Elite von Titeln gehörten die Bezeichnungen *tâchiste* oder *pointilliste*. Jemand macht Schuhe und wir nennen ihn Schuster. Jemand malt mit Wasserfarben und wir nennen ihn einen Aquarellisten. Jemand malt in Flecken und wir nennen (nannten!) ihn Fleckenmaler (tâchiste) oder Punktemaler (pointilliste). Das Wort *néo-impressioniste* ist verschwommen und unlogisch. Die beiden andern Ausdrücke sind gut aber bescheiden. Es konnte nicht ausbleiben, dass das verschwommene, unlogische, aber prätentiöse Wort die beiden sachlichen Ausdrücke zurückdrängte.

❊

Aus folgendem Grunde ist das Wort Neo-Impressionist unlogisch:

So wenig gut das Wort Impressionist ist, so weiss man doch, dass die Impressionisten sich so genannt haben oder so genannt worden sind, weil sie ihre Eindrücke wiedergaben.

Der „Neo-Impressionist" strebt ebenso wie der „Impressionist" danach, seine Eindrücke wiederzugeben, die nur insofern neu sind, wie bei jedem Menschen ein neuer Eindruck durch dasselbe Naturbild erzeugt wird. Der Neo-Impressionist dürfte sich nicht anders als einfach Impressionist nennen, sobald er nur seine Eindrücke wiedergiebt. Was er mit dem neuen Wort ausdrücken will, ist gar nicht, dass seine Eindrücke neu sind, nur dass seine Wiedergabe neu ist. Darum ist das Wort Neo-Impressionist falsch gebildet.

Und prätentiös ist das Wort Neo-Impressionist, weil es den Gedanken wachruft, als ob diese Gruppe die *Nachfolgerin* der Gruppe von Manet, Monet, Renoir, Sisley, der Gruppe dieser bewundernswerten Einzelerscheinungen wäre. Die neue Gruppe besteht gar nicht aus Einzelerscheinungen; mit dem Eintritt neuer Mitglieder in ihren Kreis könnte sie beliebig vergrössert werden. Was man für sie können muss, ist, wie für den Mosaikarbeiterstand, jedermann erreichbar. Sie müsste sich nicht die Nachfolgerin einer geschlossenen Gruppe nennen, in der jeder eine Persönlichkeit war.

Aber diese Frage des Namens ist ja nur eine nebensächliche und ich bringe sie an den Anfang meiner Polemik gegen den van de Veldeschen Aufsatz über die Belebung des Stoffes als Schönheitsprincip eben deshalb, weil van de Velde an dieser Namengebung vollständig unschuldig ist.

❊

Auffallend ist es bei den Anhängern des Neo-Impressionismus, auch bei van de Velde, wie sie sich auf die Berührung mit alten Meistern versteifen. In einer Broschüre* führt Graf Kessler, ohne eine Begründung mitzuteilen, warum er diese Meister für teilweise dem Neo-Impressionismus zugekehrt halte, die Namen Tintoretto und Jordaens, Watteau und Turner auf und von Rubens sagt er, etwas auf ihn eingehend, es gäbe ein Porträt in Dulwich und eines in München, auf denen neo-impressionistische Elemente wären. Ebenso spricht van de Velde in dem Aufsatz, der an

* Über den Kunstwert des Neo-Impressionismus, eine Erwiderung von Harry Graf Kessler, Berlin, Otto v. Holten 1903.

der Spitze unserer heutigen Nummer steht, von der Kreuzabnahme von Rubens in Antwerpen, auf der die Hand des Christuskindes die Verwirklichung neo-impressionistischer Anschauungen zeige. Uns scheint, diese Anführung der alten Meister, soweit wir sie nach van de Velde und Kessler kontrollieren können, spricht, selbst wenn man zugäbe, dass neo-impressionistische Elemente in den genannten alten Meistern gefunden würden, eher gegen als für die von Kessler und van de Velde erstrebte Erkenntnis. Wenn nämlich ein Meister wie Rubens, der mehrere Tausend Bilder gemalt hat, nur in dreien von ihnen und auch dort nur an einzelnen Stellen neo-impressionistische Elemente verwendet hat, so ist die Annahme nicht zulässig, ein Kopf wie der seine sollte nicht zu Ende gedacht haben, was in den Köpfen von Seurat, Signac, Luce, Cross, Curt Herrmann und Rohlfs bis zur Reife entwickelt wurde: alles Gescheite ist schon früher mindestens geahnt worden, und *wenn* Rubens das Prinzip der neo-impressionistischen Lichtwiedergabe, wie von den Anhängern dieser Art der Wiedergabe behauptet wird, bereits vorgeschwebt haben sollte, so würde seine erstaunliche Mässigung in der Anwendung dieses Princips — den Neo-Impressionisten gegenüber, welche es systematisch und ausschliesslich benützen — beweisen, dass Rubens fand, mit der neo-impressionistischen Methode könne man nicht immer das Licht kenntlich machen, unsere Farbenmittel seien nicht rein genug, um für sich allein, ohne Kontraste, als Lichtträger verwendet zu werden — nur in gewissen, seltenen Constellationen liesse sich mit Nutzen die neo-impressionische Methode in die anderen Malverfahren einschieben. Ein Maler wie Ingres kannte den Neo-Impressionismus nicht. Aber gerade ein Maler wie Rubens war kein Neo-Impressionist.

❀

Nun sagt man vielleicht: Rubens war Hofmaler; er wendete sich an ein konventionelles Publikum; ihn selbst steckte die Gewohnheit an. (Es würde falsch sein, es würde ohne seine Frische gerechnet sein.) Aber setzen wir Turner an Rubens' Stelle! Was wird man zur Erklärung dafür sagen, dass J. M. W. Turner, der seine eigenen Wege ging, der die Welt verachtete, der die Principien des Neo-Impressionismus — sagen uns Kessler und van de Velde — erkannte, dennoch sie nur sporadisch angewendet hat? Konvention? Dieser trotzige Besserwisser? Wenn er die Principien des Neo-Impressionismus nicht vollständig angewendet hat, so zeigt das, dass auch er, bei der mangelnden Reinheit des Oelfarbenmaterials, nicht auf die Theorien des Neo-Impressionismus *allein* hat bauen können.

❀

Es scheint mir aber ungerecht, die Alten und die Modernen bezüglich der Technik in Parallele zu stellen. Die Alten und Turner noch unter ihnen wendeten leuchtende Farben an, die von den Modernen verschmäht werden: siehe Monet mit seinem Licht, das keuscher ist als das von Turner. Doch nicht wir haben die Vergleiche mit Tintoretto, Rubens, Jordaens, Watteau und Turner in die Wege geleitet; vielmehr haben das die Anhänger des Neo-Impressionismus gethan. Wir haben nur nachweisen wollen, dass diese Gemeinsamkeit gerade nicht existiert. Vergleichen kann man jedoch die Technik der Neo-Impressionisten wohl mit der der Impressionisten: man stelle einen Signac neben einen Monet und man wird, indem jeder von ihnen an sich nicht leuchtende Materien anwendet, wahrnehmen, dass bei Monets Bildern Harmonie des Lichts waltet und dass Signac künstliche Gegensätze schafft, damit seine Art des Lichts genügend wirke. Man muss sehen, welche gewaltsamen, schwarzen, harten Teile dieser Maler in sein Bild hineinbringt*, weil er merkt, dass sein Verfahren ohne Kontraste einen allzu schweren Kampf mit der Materie bedeutet.

Die Gruppe der Neo-Impressionisten steht im schroffsten Gegensatz zu den Impressionisten. Die Neo-Impressionisten gehen von einer wissenschaftlichen Ueberzeugung aus. Sie sagen: so und nicht anders zerlegt die Natur das Licht. Wir wollen ebenso wie die Natur das Licht zerlegen. Sie sind daher, wenn die Impressionisten zur höchsten Frei-

* Siehe den Vordergrund links auf Seite 455.

heit und Naivetät gelangt sind, gleichsam wieder reaktionär geworden, indem sie sagen, sie wollen die Dinge wiedergeben, wie sie nach ihrem Wissen wirklich sind. Die Impressionisten sagen: uns kommt es nicht darauf an, wie die Natur ist, nur darauf, wie sie uns erscheint; und wir wollen sie persönlich wiedergeben. Die Neo-Impressionisten sind von dem Grundsatz: la nature vue à travers un tempérament wieder abgekommen, wollen die Natur unpersönlich sehen und sie darstellen, nicht wie sie ihnen erscheint, sondern wie sie wissenschaftlich ist! Die Impressionisten waren eben naive Künstlergemüter, der Erfinder des Neo-Impressionismus war dagegen ein Mann, der einen *wissenschaftlichen* Gedanken aufgegriffen hatte und ihn mit Doctrinarismus, mit Pedanterie der Kunst einverleiben wollte.

❊

Mit der Beweisführung, der Neo-Impressionismus habe Recht, weil er den Erklärungen der Wissenschaft über die Strahlenbündel des Lichts entspreche, ist es ein traurig Ding. Die Wissenschaft war es schliesslich auch, die uns gelehrt hat, dass die Verbindung aller Farben Weiss ergiebt. In der Praxis entsteht dieses Weiss nie, weil die Farben nie rein genug sind, als dass sie diese Mischung ergäben. Nicht weniger könnte es auch, und ohne dass die Wissenschaft widersprechen kann, der Fall sein, dass der schlechte Zustand des Materials der Farben nicht erlaubt, dass die Farbenbündel der Neo-Impressionisten gleichhell leuchten wie die Natur, selbst wenn sie die Zusammensetzung der Lichtbündel der Natur haben!

Folgendes möchte man unsern Neo-Impressionisten zurufen: Ihr wollt, dass eure Bilder vibrieren. Nehmt andere Materialien! unternehmt keine Versuche mit unzureichenden Mitteln. Ihr arbeitet mit Oelfarben, auf Leinwand! Es ist nicht die Aufgabe von Gemälden, Zimmerhelle hervorbringen zu wollen. Ihr verstümmelt die herrliche Kunst der Malerei; und das Licht bringt ihr doch nicht hervor.

❊

Ueber die Lichtstärke dieses Malverfahrens sagt van de Velde, dass die Neo-Impressionisten die wunderbare Fähigkeit erkämpft haben, Lichter dort glänzen zu lassen, wo die früheren Maler Pigmente hinstrichen, und Kessler sagt in seiner Broschüre, dass der Lichteffekt durch physiologische Wirkungen im Gemälde wirklich entsteht und dass das Licht des Bildes zum Lichtschmuck des umgebenden Raumes wird.

Am weitesten in dieser Hinsicht ging ein bekannter Schriftsteller in einer belgischen Zeitschrift, der in allem Ernste den Hauswirten, wenn sie halbdunkle Räume hätten, riet, sie möchten neo-impressionistische Bilder ankaufen, um sie aufzuhellen.

Ich möchte nun noch weniger als sonst in halbdunklen Räumen wohnen. Ich wäre nicht sicher, ob nicht mein Hauswirt...

❊

Die bestrickende Kraft in van de Veldes Vortrag — denn dieser Aufsatz ist zuerst ein Vortrag gewesen — war ungeheuer. Man muss diesen belgischen Künstler sprechen sehen. Die schmiegsame Gestalt trägt zum Eindruck bei. Das schmale ganz Energie gewordene Gesicht und die gehackte Redeweise wirken mit. Selbst mit seinem nicht ganz einwandfreien Deutsch kann er den Eindruck verstärken. Man lese z. B. die Stelle, die im Aufsatz ein korrektes Deutsch aufweist, nach:

„den Begriff einer Schönheit, die durch die Technik, durch die Form, durch den Stil besteht."

Klar ist es ja, was er meint. Man liest fast darüber hinweg; es ist sehr einfach. Doch unendlich intensiver hat er in seinem Vortrag vernehmen lassen, was er meinte, als er sagte:

„den Begriff einer Schönheit, die *durch* und *in* der Technik, *durch* und *in* der Form, *durch* und *in* dem Stil besteht."

Man wurde mehr in sein Denken eingeführt. Die Konstruktion, die man im Deutschen nicht wagen kann, liess lebhafter als die korrekte Fassung zum Bewusstsein kommen, worauf es van de Velde ankam.

Seinem bezwingenden Stil, seiner fabelhaft gewandten, von mächtigem Geist erfüllten, oft von lieblichen Gestaltungen belebten Diktion gegenüber konnte man sich immer und immer nur wieder zu der Frage flüchten:

Welche Resultate zeigen uns die Neo-Impressionisten? Man sehe die Bilder an, welche wir zur Illustration des van de Veldeschen Aufsatzes gebracht haben; sie stammen von einigen von van de Velde bevorzugten Neo-Impressionisten. Wie viel Problematisches ist in ihnen! Van de Velde wird sagen, hier können wir wegen der Wiedergabe in Schwarz und Weiss über die Bilder nicht richten. Aber der eine oder andere Leser hat auch einige Originale der Neo-Impressionisten gesehen. Er vergleiche sie in seiner Vorstellung mit Bildern von ausgesprochener Leuchtkraft (da van de Velde behauptet, dass die Bilder der Neo-Impressionisten so sehr leuchtkräftig seien): er vergleiche sie mit Bildern etwa von Rembrandt oder Rousseau — und er wird sie stumpf finden. Van de Velde wird einwenden, diese beiden Maler, der eine ein Gott, der andere ein grosser Künstler, hätten eine Leuchtkraft gegeben, gegen die die der Natur meist diskreter sei — und wir werden ihm erwidern, dass die Originale der Neo-Impressionisten für unser Auge auch nicht jenes feine Leuchten haben, das uns in der Natur erquickt.

✲

Was van de Veldes Bemerkungen in Bezug auf Delacroix, Manet, Zola und van Gogh betrifft, so hat aus Delacroix' Tagebuch Signac allerdings geschlossen, dass der komplizierte Künstler und Denker auf dem Wege gewesen wäre, Neo-Impressionist zu werden, Signac hat aber subjektiv interpretiert und sich unserer Ansicht nach geirrt. Was Manet angeht, so erfreuen wir uns seiner Farbenschönheit und erkennen keine Spur eines *Kampfes* um das Licht; Zolas Claude in „l'oeuvre“ ist eine Romanfigur, die blutwenig unserem Manet entspricht. Und van Gogh war sehr talentvoll, aber verrückt. Verrückte geben kein gutes Studienobjekt. Man weiss nicht, ob die Gedanken, die sie äussern, noch aus ihren guten Tagen stammen oder schon die Zeiten der Verdunkelung aus ihnen sprechen.

✲

In den Werken der grössten alten Meister findet van de Velde nur eine *Art von Leben*; das Leben selbst dagegen in den Werken der Neo-Impressionisten und zwar aller, denn dieses Leben, von dem er spricht, hängt mit dem Verfahren zusammen. Jedermann kann Neo-Impressionist werden und das Gerücht geht denn auch, dass gar nicht Seurat der erste Maler des Neo-Impressionismus gewesen ist, sondern ein gewisser Dubois-Pillet, ein ehemaliger Major der pariser Bürger-Miliz, ein Dilettant.

✲

Gerade jener Passus in seinem Vortrag, in welchem van de Velde von dem *Leben* in den neo-impressionistischen Werken sprach, hatte in wahrhaft berauschender und glänzender Weise angefangen.

Van de Velde war in eine Untersuchung der Schönheit im Kunstwerk eingetreten.

Die Schönheit im Kunstwerk, sagte er, saugt an jeder Blume und bewegt sich frei, die Gelehrten aber kamen, um sie zu untersuchen und einzufangen.

Der eine Gelehrte meinte, sie wäre die Schönheit des Sujets.

Der zweite, sie wäre die Schönheit der Komposition.

Der dritte und vierte sahen sie in einem Symbol und im Stil.

Und alle hatten etwas Unfruchtbares und liessen die Schönheit in einer Sackgasse. Was ist die Schönheit im Kunstwerk nun? fragte van de Velde.

Und wir lauschten erwartungsvoll; denn wenn sie uns auch ganz erfüllt, so fühlen wir doch, wie unmöglich es ist oder wie schwer es ist, ihr Wesen in Worte zu packen. Gespannt sahen wir van de Velde an und warteten, was er sagen würde.

Und es erschien als ein wundervoller Moment in seinem Vortrag, als er ausrief: *Leben* muss ein Kunstwerk, das *Leben* ist die Schönheit in einem Kunstwerk.

Wir fühlten, das war das Richtige. Es war die beste Erklärung der Schönheit eines Kunstwerks.

Van de Velde hatte aber ein anderes Leben gemeint; er dachte an jenes Leben, das durch die Bewegung der Farben auf den Oberflächen

der neo-impressionistischen Bilder entsteht. Die neo-impressionistischen Bilder sind nämlich nicht fertig. Die Aktion unseres Auges macht erst ihre Farbenerscheinung geschlossen. Und dieses Sichineinandereinschieben und Zusammenschliessen der getrennten Farbenbündel oder Farbenflecke — diese Art Oberflächenbewegung — nannte van de Velde Leben.

Dann ist Leben nicht mehr die auszeichnende Eigenschaft der Werke von Genie. Leben ist dann einfach das Ergebnis eines Malverfahrens.

❈

Man wird dazu gedrängt, in van de Veldes Kunstanschauung etwas Kunstgewerbliches zu finden. Ein Vibrieren, das aus dem Handwerk kommt, bezeichnet er mit dem Ausdruck Leben: mit demselben Wort, mit dem wir das Höchste, das Individuelle ausdrücken, das aus Kunstwerken zu uns dringt. Der alte Israels that (in seiner „Reise nach Spanien") den für den alten Bildermaler so charakteristischen Ausspruch: „Dass doch die Menschen die Gemälde stets als Möbel für Salons, in Korridoren, Kirchen u. s. w. gebrauchen wollen" — van de Velde will sie *wirklich* nur als Möbel brauchen. Sie sollen ihm das Haus ausstatten, an den Wänden ihm dekorative Linien zeigen, die aus dem Bildcharakter herausgehen, oder ihm schimmernde Klänge geben — es ist etwas Anderes um das Ideal, das ihm vorschwebt als um unsere Bilderwelt.

Aber van de Velde hat ein starkes Gefühl für *gewisse* Schönheiten, die einer jeden Kunst eigen sind. Und wenn er auch nur gewisse Elemente zu berücksichtigen versteht, sobald er über die Schönheit in der Malerei urteilt:

> „was wir an einem Renoir oder Degas lieben, d. h.: *das wunderbare Leben des Materials*, das lieben wir ebenso an einem van Goyen, einem van der Meer, einem Rembrandt oder Rubens;" —

oder sobald er vom Naturalismus sagt, dass er nichts anderes als *die Schönheit in der Technik* erstrebt hätte (Millet aber ist aus dieser Kunstweise hervorgegangen und Rodin); — oder sobald er von sich äussert, er möchte Lichter darstellen, und Wasserströme, auf denen vielfarbige Lichter durcheinander schiessen; — oder sobald er von den Dichtern (an einer Stelle in seinem Vortrag, die im Aufsatz fortgefallen ist) die Idee ausspricht:

> „die Dichter entdeckten ganz neue Eigenschaften in den Wörtern und erkannten genau die Wirkung eines Worts auf ein anderes daneben gestelltes, sie arbeiteten wie Komponisten":

so sehen wir ihn als eine einheitliche Erscheinung, so wie er ist, zu fassen und so, wie er ist, berechtigt. Wenn wir ihn bei solchen in einem gewissen Sinne kunstgewerblichen Erwägungen erblicken, dann fällt uns ein anderer hochbegabter Mann, Théophile Gautier ein, der in einem Gespräch, das die Goncourts festhalten, gesagt hat:

> „demander à la poésie du sentimentalisme, ce n'est pas ça. Des mots rayonnants, des mots de lumière, des mots de lumière ... avec un rythme et une musique, voilà ce que c'est que la poésie. Ça ne prouve rien, ça ne raconte rien ..."

Das könnte auch van de Velde gesagt haben, mit eben denselben Worten, mit eben derselben Begeisterung für die Kunst um der Kunst willen! Wir lieben van de Veldes Enthusiasmus und seine hohe Intelligenz. Doch hätten wir gewünscht, dass er sich nicht in den Neo-Impressionismus verrannt hätte. H.





CHRONIK

BERLIN

IE *„Grosse Berliner Kunstausstellung“* ist nun auch dekorativ geworden und hat sich im Triumpfbogenstil in Blau und Gold mit Reliefs und Säulen mit Kranzgehängen und Kugellorbeer kostümiert, und wagt so wenigstens den Versuch, nicht mehr ein Stapelplatz und Speicher für bemalte Leinewand, sondern ein Stimmungsrahmen für Bilder und Skulpturen zu sein. Vielleicht hätte sich noch eine modernere Art der Raumwirkung finden lassen als dieser etwas dumpfe aus den verschiedenen Kulturen geliehene Pomp, aber schon der Versuch einer Wandlung verdient in dieser Welt langsamer Entwicklung eine Anerkennung

Das Kunstgewerbe ist in einer Folge von Seitenkabinetten des durch neue Innenarchitektur ausgestalteten Langschiffes rechter Hand vom Eingang angesiedelt. Es bringt weniger Kleinkunst und Detail als Ensembles, Interieurvariationen.

Viel Mühe scheint angewendet, aber die Anregung ist nicht gross. Die meisten dieser Probierstübchen suchen ihre Ziele im nebensächlichen Ausputz, statt nach der Wirkung ruhig abgestimmten Komforts zu streben. Ein auffallend theatralischer Zug tritt fatal hervor. Man will nicht nur dekorativ sein, man dekoriert leider schon wieder, man macht Ausstattungsstücke. Die Wände gleichen in einigen Räumen Bühnenkulissen. Im Musikzimmer von Schaudt haben sie mineralischen Ton und ein Fries von Masken ist darauf gemalt; im Esszimmer ist das Panneel gesprenkelt, und der Fries darüber besteht wieder aus Masken, die gemalte Kerzen auf den Köpfen tragen. Vielleicht werden nächstens auch wieder Scheinlandschaften und künstliche Fenster an die Wand gezaubert.

Kulissenstil ist's auch, wenn im Kimbelschen Schlafzimmer als Rückdekoration ein mässiger Applikationsvorhang hängt, der (man denkt an das Maskenkostüm „Königin der Nacht“) Wolken und Goldflittersterne platt symbolistisch aufweist.

Und nicht viel besseren Geschmack bedeutets, wenn in Honolds Schlafzimmer in die Rückwand des Doppelbettes (diese Berliner Aestheten kennen nur das Ehebett) ein allegorisches Bild eingelassen ist; es hat den einen Vorzug, dass die Lagergenossen es nicht sehen können.

Statt einfach sachlicher und organischer Schönheit, zeigt sich jetzt schon wieder ein bedenklicher Hang zum Ausputzen. Im Kimbelschen Esszimmer werden in die hellen Schränke ähnlich wie in der Wedgwoodzeit, bildmässige Fliesen eingelegt. Die zierlichen Mahagonie-Möbel von einst mit dem mattblauen Medaillonschmuck hatten aber preziöse Anmut und stimmten in der Farbe. Doch

diese Kacheln sind zu schwerfällig und ihre Koloristik und Modellirung ist stumpf. Ebensowenig glücklich scheint die (technisch allerdings gelungene) Perlmutterintarsierung in den Schlafzimmermöbeln desselben Ausstellers. Mehr ein Prunken mit Material und Aufwand als symphonische Wirkung ist der Eindruck, — Berlinischer Japoninmus; die Schmetterlinge und Blütenzweige schwingen nicht in Selbstverständlichkeit und leichter Grazie, wie auf den guten Lackarbeiten Ostasiens. Und die Stickerei auf knallig violettem Grunde, die unter einer Glasplatte den Toilettentisch deckt, verletzt durch das gewaltsam Putzsüchtige des Arrangements.

Die klare Erkenntnis dafür, was prunkvoll und schmückend zugleich wirkt, vermisst man überall. Ein Esstisch wird auf breitem Fusssockel wuchtig stabil aufgebaut; der Sockel dient gleichzeitig als Fussbank. Das ist gut, praktisch für den Gebrauch und durch die solide Fundamentierung aesthetisch befriedigend für das Auge. Nun aber wird der Sockel mit Leder bekleidet, und sofort ist die Befriedigung durch das Bedenken gestört, dass man auf Leder nicht herumtreten kann. Die soviel glücklichere Lösung dieser Aufgabe fällt dabei ein, die man in den Wiener Cottages der „Hohen Warte“ von Hofmann und Koloman Moser (nach meiner Auffassung den sichersten Komfortkünstlern) sieht. Da wird dieser Tischgrundstein mit gehämmertem Metall, meistens mattgelbem Packfong montiert, dessen kräftig geschlagene Fläche sich vor Tritten nicht zu scheuen braucht.

Harmonische Stimmung erreicht das Badezimmer der „Neuen Gruppe.“ Verschiedenfarbiger Marmor kleidet die Wände; über dem eingelassenen Becken zieht sich ein Relief, von Nischen mit hängenden Blumenranken flankiert; eine farbige Oberlichtkuppel wölbt sich, Opalschalen hängen herab, ein römisches Sopha und eine Sella mit vergoldeten Füssen stehen im Raum. Eine in sich gelungene Stimmungsvariation. Nur lässt sich über die Auffassung des Raumes streiten. Der moderne Mensch wünscht sich das Badezimmer doch weniger als d'Annunzio-Phantasie oder Stefan Georgeschen Hymnus sondern als eine Einrichtung raffinierter Zweckmässigkeit mit Douchekomplikationen, Toilettechikanen; weniger antikisierend mit der Elegiemanier des Reliefs als englisch mit Kacheln, verniertem Messing, Korbfauteuil, Matten.

Gesunde Einfachheitstendenzen kann man bei den jungen Steglitzer Werkstätten anerkennen. Freilich sind ihre Formen nicht sehr persönlich und es fehlt, was gerade in einfachen Kombinationen so sehr besticht, die liebevoll überlegte Ausbildung aller Kleinnuancen, die sorgsame Abstimmung aller Teile und Faktoren. So fällt recht unangenehm der hässlich gelbe Ton der Krone auf, der falschen Goldbronze-Ehrgeiz kompromittierend verrät.

Das schlimmste Gegenbeispiel dieser Revue ist aber der Empfangsraum von Arthur Biberfeld, der im Berliner Kunstgewerbe durchaus die Rolle des Verblüffers um jeden Preis spielen will. Er hat es auch diesmal wieder erreicht. Er tritt auf den Plan mit silberlackierten Möbeln, die in ihrem Staniolton Papieratrappen gleichen. Silbergepappte Putten turnen an den Schränken und eine Sphinx, die einer Hoppenworthschen Cotillontour entsprungen zu sein scheint, trägt die Tischplatte.

Von den Wandecken hängen aus eisernen Rachen mächtige Kerkerketten als festliche Guirlanden über das Zimmer und in ihren plumpen Ankergliedern blühen als Früchte eines anmutigen Proportionsgefühls kleine Glühbirnen.

In dieser dekorativen Schreckenskammer bewundert man mit andächtigem Schauer die Zielbewusstheit, mit der ein Mensch daneben denkt.

Felix Poppenberg.

DRESDEN

Eine Schenkung des Herrn Ed. Cichorius bildet eine sehr willkommene Bereicherung für unsere Gemälde-Galerie. Es handelt sich um drei Landschaften des bisher noch nicht vertretenen, „Historienmalers“ Joseph Anton Koch und zwei Gemälde von Ludwig Richter; allerdings ist das Interesse das sie erwecken bedeutend mehr ein kulturgeschichtliches als wie ein künstlerisches. Es sind Bilder aus der Zeit, als man Blätter und Gräser, nicht aber Landschaften malte.

Als kulturgeschichtliches Dokument ist die grosse „Deutsche Ideallandschaft“ Kochs, in der ein beschränkter Christenstolz noch die Oberhand über ein mächtiges Ahnen behält, gar nicht zu überschätzen. Als künstlerische That, hat man genug von ihr gesagt, wenn man ihr Glück dazu wünscht, dass sie im Land der „wildromantischen“ sächsischen Schweiz ihre endliche Heimathsstätte fand. Auch die Landschaft mit der Episode aus der Legende des heiligen Benedikt spricht nicht von künstlerischer Empfindung wie wir sie heute verstehen. Ein Hauch dieser weht uns nur aus den grosszügigen Linien und den sehnsuchtsvoll getönten Bergen der Landschaft mit dem hl. Martin entgegen. Nur aus diesem Werke erfahren wir, dass der Maler auch zu Zeiten etwas Tiefres empfand als er in Worten ausdrücken konnte. Es ist eine Vorahnung von dem, was bald darauf Rottmann so wundervoll erstehen liess: — ich wage diese Äusserung trotzdem ich weiss das Rottmann heute ganz und gar nicht mehr „aktuell“ ist.

Die beiden Richterbilder sind die 1827/8 für Herrn von Quandt gemalten „Ciritella“ und „Ariccia“. Nach Ablauf von dreiviertel Jahrhundert

haben sie einen unglaublichen Schritt in der Richtung des Lethe gethan. Das herausblickende Mädchen auf „Ariccias“ hat seinerzeit förmlich zu Epopöen begeistert. Schinkel geriet über diese Bilder in aesthetische Ekstase und pries Richter als gottbegnadeten Meister der die Schranken zwischen „Landschaft“ und „Genrebild“ fällte, und als wahres Genie in diesen Bildern nur sich selbst, nicht den Regeln der Zunft gehorchte! Es ist etwas Unheimliches dabei. Ob wir uns heute wohl auch dermassen in unsren Abwägungen irren?

Mit dem voriges Jahr gekauften Olivier und den schon vorhandenen Richters und Carus, bilden die fünf Gemälde eine interessante Gruppe. Das kürzlich von G. H. Toermer geschenkte Bild, eine staffierte Landschaft des Richterschülers C. W. Müller, spielt schon in eine spätre Auffassung hinüber. Ganz modern endlich, sind die drei neuerdings auf der sächsischen Ausstellung aus Mitteln der Pröll-Heuer Stiftung erworbenen Bilder.

Es sind das Uhdes Selbstbildnis, sowie Zwinschers lebensgrosses Bildnis der eignen Frau. Die Dame steht in ganzer, schwarzer Figur, völlig körperlos vor einer weissen Thür. Der Raum zwischen der Frau und der Wand, sowie die dritte Dimension der Figur fehlen: es sieht ziemich so aus als wäre eine Papiersilhouette an die Thür geheftet worden. Die Wahl des Bildes für unsre Galerie scheint mir nicht nur wegen der ihm innewohnenden Mängel als eine unglückliche. Es dürfte Zwinscher so ergehen wie es Bantzer, Unger und andren erging. Sie werden vielleicht bessre Bilder malen, auf die man gut hätte warten können. Aber das Vorhandensein des Geringen schiebt, bis zu einem gewissen Grade, der Erwerbung eines Bessren, wenigstens auf Jahre hinaus, den Riegel vor.

Mit dem dritten Bild, Georg Lührigs „Jugend und Alter“ hat der akademische Rath es besser getroffen. Das Gemälde befand sich bereits auf der grossen düsseldorfer Ausstellung voriges Jahr und erregte vielseitige Beachtung. H. W. Singer.

STUTTGART

Wenn ich nicht irre, besteht in Wien oder Berlin die interessante Einrichtung, dass man gegen Lösung einer Eintrittskarte an gewissen Tagen und zu gewissen Stunden die Wohnungen vornehmer Leute besuchen und die Wohnungseinrichtungen derselben, sowie namentlich die etwa vorhandenen Kunstgegenstände besichtigen kann. Nun, die Schwaben sind bekanntlich keine besonders zugängliche Rasse und so haben sie es vorgezogen, ihren Besitz an Bildern – und zwar diesmal nur an Porträts – in einer grossen öffentlichen Ausstellung zu vereinigen, was zweifellos für beide Teile bequemer ist. Die ursprünglich geplante rein künstlerische Auswahl und Beschränkung auf Werke des 19. Jahrhunderts liess man fallen; man hat dagegen vielfach Wert auf die Persönlichkeit des Dargestellten gelegt, was freilich manchen einsendenden Familien gegenüber, die über die Wichtigkeit ihrer Urgross-Väter und Onkel eigentümliche Vorstellungen haben, nicht recht angebracht war. Immerhin sieht man doch manches bedeutende Werk und vor allem der Privatbesitz des Herzogs von Urach, bestehend in prachtvollen alten Porträts von Tizian, Rigaud, Ph. de Champaigne, Bol u. a. m., hat eine Ausstellung wohl verlohnt. Sehr reich ist die Zeit des Herzogs Karl Eugen vertreten, dessen Name bekanntlich mit dem Schillers eng verknüpft ist. Er sowohl wie seine Geliebte, Franziska von Hohenheim sind des öfteren abgebildet, letztere durch ein Bildnis von ungemein malerischer Komposition im Raum und voll Leben und Pikanterie, gleichsam ein weiblicher Urahne von Herrn von Habermanns mondänen Geschöpfen. Freilich, als Urahne auch von grösserer Gesundheit. A. Graff, Guibal und Tischbein sind aus dieser Zeit noch zu nennen. Der letztere bildet die Verbindung zu der neueren Zeit, zu den Davidschülern Ph. Hetsch, Gottl. Schick, E. Wächter, F. Hartmann. Noch bedeutender als diese ist I. B. Seele vertreten, in seiner Art ein ganzer Maler. Mit Stirnbrand, dessen Name über die schwäbischen Grenzen hinaus kaum bekannt sein wird, treten wir ein in die schöne cylinderfrohe Zeit der Biedermeier. Merkwürdig, dieser Mann hat ein kleines Selbstporträt ausgestellt, das allgemeine Bewunderung hervorruft, in der warmen Schönheit seiner Fleischtöne gegen zartes leuchtendes Grün gesehen und in der runden gedrungenen Kraft seiner Formen. Was einmal so recht aus der Wärme des Herzens geschaffen, erkaltet niemals ganz. Ein anderer ist wieder X. Winterhalter; er wurde wohl selten warm vor der Natur, zu seinem Glück, er wäre sonst wohl kaum der mit Recht so beliebte Hofmaler sämtlicher europäischer Fürstenhöfe gewesen. Auch der s. Zt. so vielbewunderte I. Canon ist heute kaum noch zu geniessen; er, der Arme, geriet in die gefährliche Nähe der Sonne P. P. Rubens. Sie hat ihm das Gehirn versengt und die Augen geblendet. Über die Arbeiten von Ferd. Keller, F. A. Kaulbach, A. Liezenmayer wird man an dieser Stelle keine neuen Weisheiten zu hören verlangen, auch über Stuck nicht. Dagegen können wir von Lenbach Neues vermelden; er hat unter seinen 22 ausgestellten Arbeiten, darunter die üblichen Götter, Helden und Bankiers, das Pastellporträt

einer alten Dame gebracht, das von einer entzückenden Anmut und Natürlichkeit ist. Keine blitzenden Augen, keine messerscharfen Conturen, nichts dergleichen.

Über unsere Einheimischen kann man sich kurz fassen, zumal ein bedeutender Porträtmaler z. Zt. in Württemberg nicht zu finden ist. H. Zügels kleine Porträtskizze ist vorzüglich, ebenso ein älterer Kopf von H. Pleuer. So spiele ich zum Schluss ein bisschen Katalog und nenne noch die Namen: W. Auberlen, Bennewitz v. Löfen, R. Haug, Kielwein, G. Meyer, Delug, und von den Bildhauern Kopf, Fremd, Kiemlen u. a. m.

H. T.

WIEN

Anton Scharff ist gestorben. In der frühen Zeit des Reifens, selbst noch in den Jahren aufblühender Meisterschaft, musste er manchmal hinter dem Tagesruhm irgend eines Grossplastikers zurücktreten. Dann wurde er langsam bei uns berühmt, nachdem ihn zuvor schon der Ruhm des Auslands angestrahlt hatte; aus England, Russland und dem Reiche kamen ehrende Aufträge und in seinem Buche über die Wiedererweckung der Medaille, das den Deutschen die französischen Meister als Vorbild empfahl, stellte Lichtwark als gleichwertigen Künstler unseren Scharff neben sie, der aus eigner Kraft die moderne Medaille in Österreich geschaffen. Fünfzehnjährig, als Sohn des ausgezeichneten Steinschneiders J. Michael Scharff, war Anton in die Wiener Akademie eingetreten, wo damals Karl Radnitzky die Graveurkunst lehrte, 1862 kam er in die Graveurakademie des Hauptmünzamtes, 1896 ward er ihr Direktor: alle die Jahre durch und bis in die letzte Zeit hat er sich um die Form der österreichischen Münzen gesorgt. Seine ganze, von keinerlei Vorschrift eingeschnürte Meisterschaft jedoch hat er in den Medaillen und Plaquetten entfaltet. Nahezu vierzig Jahre europäischer Zeit- und Wiener Ortsgeschichte sind auf ihnen verzeichnet; er hat die Feste des kaiserlichen Hauses, die Feste unserer Bürgerschaft und der Künstler durch Medaillen gefeiert, hat die Erinnerung an Ausstellungen vieler Art, an wichtige Ereignisse dauernd gesichert, er hat eine Porträtgalerie grosser Männer seiner Zeit uns hinterlassen. Ob es aber der schlichte Kopf eines alten Wiener Bürgers war, den er für dessen Familie modellierte oder die von der Londoner City bestellte Medaille der Königin Viktoria: Scharffs künstlerischer Eifer, die schlagende Ehrlichkeit seiner Anschauung, die bezwingende Kraft seiner Darstellung blieben stets gleich.

Hugo Haberfeld.

PARIS

Wir hatten ein paar Tage schönes Wetter und sind nach dem Vesinet gefahren, wo Denis in der Kirche die zweite Kapelle fertig ausgemalt hat. Sie ist wunderschön geworden; im ersten Augenblick vielleicht nicht so sympathisch wie die Marienkapelle nebenan, die den fröhlichsten und hellsten Denis zeigt, den harmlosen, der mit ein paar Wolken und ein paar Engeln einen ganzen Himmel macht; aber wie man nun mal ist, zieht man die neue vor. Sie ist dunkler, dunkler im Vorwurf und in der Farbe; die Austeilung des Heils in die französichen Kirchen, deren Bilder wunderbar in die tief hinabsinkenden Zwickel der Kuppel verteilt sind, sehr viel Figuren, kostbare Details; ein bischen unmotiviert sitzt der Christus darin, auf denselben Stuhl, den die Ingresschüler in den Fünfziger Jahren für diese Zwecke verwandten und dessen Konstruktion sich nicht recht mit den Wolken verträgt. Zuweilen spielt auch diesem Intelligentesten der Frommen die hierarchische Form einen Streich. Verfehlt sind die Fenster, hässlich in der Farbe, die Ausführung ist daran schuld, und greulich wirkt die industrielle Christusfigur dazu in scheusslichem Anstrich, der den kostbaren Orange-Ton der Kuppel karikiert. Er wurde der Kirche geschenkt. Denis hat sich alle Mühe gegeben, ihn durch einen Christus seines Freundes Maillol zu ersetzen — es wäre pikant gewesen, diesen griechischen Heiden das religiöse Gewand anlegen zu sehen — aber die Kirche konnte den geschenkten Gaul nicht los werden. Wenigstens wird man die Sache anstreichen. Als wir die Kapelle verliessen, sah ich übrigens schon nichts mehr als die wundervollen Flächen des Denis, auch seine Frömmigkeit sah ich nicht mehr, nur seine Lyrik. — Draussen, vor dem Ort in der weissen Schulkapelle sind die frommen Brüder unschlüssig, was mit der schönen Wanddekoration werden soll, die ihnen Denis gemalt hat, wenn der Staat sie zwingt, die Kirche zu verlassen. Es wäre ein Jammer, kein Museum könnte den Raum ersetzen. Die Kapelle in Padua fiel uns ein. Weil es hier licht darin ist, durch offene Fenster grüne Bäume hereinschauen und die wundervollen Denis'schen Farben mit dem Raum eins werden, stellt man diese simple Sache ketzerhaft genug über die andere. Mir wenigstens wäre es beinahe so gegangen. . .

In der Rue Laffitte nach dem Verkauf der antiken Fresken von Boscoreale bei Durand Ruel, nach der feierlichen Vorführung der Carolus Duran bei den Bernheims (Loubet war da), die Ausstellung von Laprade bei Vollard; zum ersten

mal, abgesehen von den Indépendents, wo ich 1901 ein paar schöne Bilder von ihm sah; eine eigene höchst malerische Note, die die Manet-Tradition nach der dekorativen Seite hin fortsetzt. – Unzählige Auktionen, trotz der unvermeidlichen Baisse durch Lelong; u. a. Vente Arsène Alexandre. Ein prachtvoller Daumier, Skizze natürlich, im Feuer des Zuges der Flüchtigen ging bei dieser Gelegenheit in die berühmte Daumier-Sammlung von Bureau über – immer noch nicht in den Louvre; Gallimard kaufte ein noch besser geeignetes Werk „le Fardeau" eine Wiederholung auf Leinwand des Bildes bei Bureau, die Wäscheträgerin mit dem Kind. Ausserdem kamen noch ein halbes Dutzend Skizzen Daumiers zum Verkauf und schöne Vuillards. In dem Louvre viel Neues. Zwei schöne Porträts Davids sind in den Krönungssaal gekommen; das wertvollere scheint mir das Porträt der Mm. Seriziat mit ihrem Kind, wundervoll frisch, der gemässigte Frans Hals, ganz intim. – In einem andern Flügel – eine Welt weiter – in der asiatischen Gandidier-Sammlung hat man im letzten Zimmer schöne japanische Malereien ausgestellt, die der Louvre zum Teil in diesem Jahre gekauft hat; namentlich zwei Bilder mit prachtvollen Pferden von Mitsuyoski (16. Jahrh.), dann einen der allerschönsten Kakemonos des 15. Jahrhunderts, Sesson bezeichnet, „Le saint au crapaud" gewaltig im Ausdruck, fast farblos und ungemein üppige grosse Blumendekorationen des 17. Jahrhunderts, ich glaube, Sotatsu. Bei diesen Sachen fällt mir ein Wunder chinesischer Malerei ein, das mir vor Kurzem in London im Britischen Museum gezeigt wurde und auf das ich, trotzdem es nicht in mein Gebiet fällt, aufmerksam machen möchte, ein Makemono des 5. Jahrhunderts, von einem japanischen Gelehrten des Museums in Tokio, der eine Zeit lang im Britischen Museum gearbeitet und nebenbei bemerkt viele Beschriftungen richtig gestellt hat, als unanfechtbare Kogeishi bezeichnet; ein wahres Wunder der zartesten Zeichnung, vollkommen frei, Interieur-Szenen von einer Intimität, die Beardsley begeistert hätte; die Perle ist in der Mitte der Rolle: eine Frau, die sich im Spiegel studiert mit unendlich reizenden Bewegungen. Dieser Schatz dürfte die Meinung über chinesische Malerei gründlich verändern.

Der Kunstminister hat nunmehr endgültig bei Besnard den Plafond für den Zuschauerraum des Théâtre français bestellt. Nach den letzten Bildern des Malers im Salon kann man der Sache mit unbegrenztem Misstrauen entgegensehen.

Bei Vollard ist die Imitation de Jésus Christ mit den Holzschnitten von Maurice Denis erschienen, deren Zeichnungen im Salon ausgestellt waren.

Meier-Graefe.

✲

Versteigerung der Sammlung des Herrn Zygomala, Marseille, in der Galerie *Georges Petit*. Wir geben die Preise in Francs.

Besnard, In Gedanken 6200, Boudin, Hafen von Camaret 5000, Daubigny, Der Fluss 21100, Daumier, In der dritten Klasse 6100, Fantin-Latour, Aurora 7700, Harpignies, Morgen im Thal 4050.

Jacque, Der Frühling 18050, Jacque, Schäferin mit Ihrer Truppe am Meer 11000, Jacque, Die Eichen 24000, Jacque, Schafherde 13500, Jacque, Das Unwetter 8500.

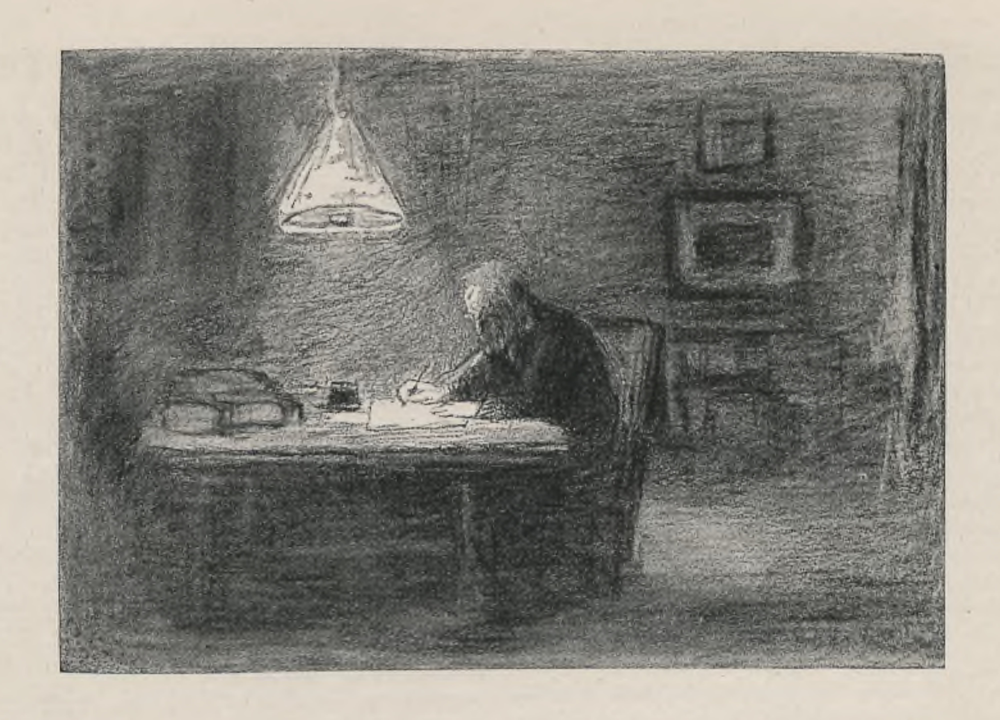
Jongkind, Kanal bei Monschein 6300, Jongkind, Kanal in Dordrecht 10000, Jongkind, Die Strasse St. Séverin 6000, Jongkind, Der Kanal 8200, Jongkind, Die Schlittschuhläufer 6000, Jongkind, Kanal im Winter 14300, Jongkind, Winter in Holland 8600, Jongkind, Der Campanile in Rotterdam 18500.

Lépine, Die Seine 6000, Lépine, Bry-sur-Marne 6650, Lépine, Die Seine in Charenton 6600. – Lépine, Canal bei Mondschein 5400, Lépine, Winter 6900.

Claude Monet Überschwemmung 28500. Monet, Vétheuil 10000. Monticelli, Der Spaziergang im Park 8000. Camille Pissarro, Garten in Pontoise 4600. Sisley, Die Strasse nach Versailles 8100. Sisley, Am Ufer des Loing 14100. Sisley, Winter 9000. Sisley, Das Dorf 8400. Sisley, Sonnenuntergang 11000. Sisley, Hampton-Court 7500. Sisley, Der Landweg 3700.

Van Marcke, Rückkehr zum Thal, 26050. Ziem, Der grosse Canal, Abendstimmung 58000. Ziem, Der Dogenpalast 13100. Ziem, Canal in Venedig 29000. Der Gesamterlös betrug 492,140 Fr.

Im Hotel Drouot kam das Gemälde von *H. Fragonard*, „Erinnere dich", in holzgeschnitztem Louis XVI. Rahmen zur Versteigerung und brachte 43,200 Fr.



BÜCHERBESPRECHUNGEN

Georg Gronau. Aus Raphaels florentiner Tagen. Berlin. Bruno Cassirer 1902. M. 10,50.

Für Raphaels Entwickelung vom umbrischen Maler zum weltbeherrschenden Führer der römischen Schule sind die Eindrücke und Studien seiner florentiner Jahre von massgebender Bedeutung gewesen. Ihre Spuren hat man mit Sicherheit bis in seine ersten römischen Werke verfolgen können und schon öfter auf die freie Verwendung von Motiven aus Werken Donatellos, Pollaiolos, Leonardos, Michelangelos und Signorellis hingegewiesen. Viel stärker und deutlicher als in seinen Gemälden müsste naturgemäss die Einwirkung der grossen, ihm an Formenkenntnis und technischem Können damals weit überlegenen Florentiner in seinen Zeichnungen aus dieser Zeit zum Ausdrucke kommen. Hier ist nun die Kritik mit einem gewissen Eigensinn von dem geraden, durch die Logik deutlich bezeichneten Wege abgewichen. Ihre merkwürdige Vorliebe für Künstler zweiten und dritten Ranges und die Lust am Widerspruch gegen die Tradition und gegen die ältere Forschung haben Morelli und seine Gefolgschaft oft verführt, die Aufmerksamkeit, ihre eigene wie die ihrer Leser, allzusehr von dem Meister auf seine Umgebung von Nachahmern und Konkurrenten abzulenken. An und für sich hat das Prinzip, das Werk des grossen Meisters durch genauere Charakterisierung ihrer zahlreichen Nachahmer von anzugehörigen Bestandteilen zu reinigen, seine volle Berechtigung, aber man war nicht immer im stande, die Gefahr zu vermeiden, sich in Einzelheiten zu verbeissen und die Bedeutung der bevorzugten Künstler zu überschätzen. Den Weg zur Konzentration auf die Schöpfungen der Grossen hat man aus dieser zerstreuenden Betrachtung der mehr äusserlichen Stileigentümlichkeiten ihrer Trabanten und aus persönlicher, verbitternder Polemik nicht leicht wieder finden können. An die Stelle der früheren Kritiklosigkeit trat oft die Hyperkritik. Abstreiten und für falsch erklären giebt immer den Schein der Überlegenheit, und wer nicht ja und ah! dazu sagt, wird einfach für dumm erklärt. Besonders Raphael, oder vielmehr unsere Anschauung von seiner künstlerischen Jugendentwickelung hat unter dieser etwas gewaltthätigen Kritik zu leiden gehabt. Wo fremdartige Stilelemente den Vorstellungen, die man sich von seiner Kunstweise gebildet hatte, zu widersprechen schienen, glaubte man ohne weiteres die Hand anderer Künstler erkennen zu müssen, ohne zu bedenken, dass man gerade bei ihm und in dieser Epoche mit besonders starken Stilschwankungen zu rechnen hatte. Es mussten zu diesem Zwecke einige Künstler erst „gerettet", unsere Vorstellungen von ihrer Bedeutung künstlich in die Höhe

getrieben werden, um ihnen Gemälde und Zeichnungen, die bisher als Werke des Urbinaten galten und geschätzt waren, zuschreiben zu können.

Es gehört ein gewisser Mut dazu, zumal in diesen Zeitläuften, sich an ein so heikles Problem wieder zu wagen. Gronau hat hier mit seiner klaren und leidenschaftslosen, fast zu kühlen Art der Darstellung den passenden Ton getroffen, der eine erneute Besprechung des Gegenstandes ermöglicht, und wie mir scheint, auch den richtigen künstlerischen Standpunkt zur Sache gewonnen. Er geht nicht von den Irrtümern seiner Gegner, sondern von den Beobachtungen, die sich aus dem Verständnis der sicheren Thatsachen ergeben, aus. Er führt dem Leser durch Zusammenstellung der Abbildungen die Momente vor Augen, aus denen die Beziehungen Raphaels zu den Meistern der florentinischen Kunst mit Sicherheit geschlossen werden können. Wir sehen an einer Reihe von Zeichnungen, wie der junge Künstler die Werke Donatellos und Pollaiolos mit Eifer studiert und die charakteristischen Züge freierLebensäusserung, die ihm hier zuerst entgegentreten, festzuhalten sucht. Wir sehen, wie sich ihm vor den Werken Leonardos eine neue Welt von Anschauungen erschliesst, dann vor allem, wie er in einer Reihe von Studien der Erinnerung an die gewaltigen Gestalten Michelangelos Form zu geben strebt. Denn das muss man wohl beachten, dass die Skizzen Raphaels, die an bestimmte Werke Michelangelos oder an seinen Stil sich anlehnen, nicht vor diesen Werken selber entstanden, sondern aus dem Gedächtnis hingeworfen sind, und dass die weiterbildende Phantasie, die eigene Gestaltungskraft des jungen Meisters ihren Anteil daran hat. Wenn man die von Gronau zusammengestellten und abgebildeten Zeichnungen in diesem Zusammenhange betrachtet, wird man wohl zugeben müssen, dass sie sich als eine feste Gruppe organisch als notwendiges und charakteristisches Bindeglied in unser Bild von Raphaels Studiengang einfügen. Dann verliert auch die bisher vielfach beliebte Zuschreibung dieser Zeichnungen an Baldassare Peruzzi oder gar an Penni, von deren sicheren Arbeiten sie sich in allen Punkten charakteristisch unterscheiden, jede Berechtigung. Am Schlusse seiner lehrreichen Studie weist Gronau mit Nachdruck auf den starken Einfluss hin, den die Schöpfungen eines Michelangelo nahe verwandten Künstlers, Luca Signorellis, dessen Fresken in Orvieto er auf seiner Reise nach Rom kennen gelernt haben muss, auf Raphael ausgeübt haben, und von dem eine Reihe von Gestalten in Zeichnungen und in den ersten römischen Fresken Zeugnis ablegen. P. K.

AUS ZEITSCHRIFTEN

Die Zeitschrift *Rheinlande* macht gegen eine frankfurter Universität zu Gunsten der Aufbesserung der dortigen Kunstverhältnisse Propaganda. Frankfurt, sagt die Zeitschrift, sei eine Kunststadt, weil hier mehr als anderswo gekauft werde. Lediglich mit dem Reichtum kann dies unmöglich zusammenhängen, denn es giebt in Süddeutschland höchst wohlhabende Mittelstädte, in denen fast gar nichts gekauft wird. Wir besitzen eben in dieser Beziehung alte Traditionen, die durch Goethes „Wahrheit und Dichtung" bereits der Welt bekannt gemacht wurden und die seit vielen Generationen in dem berühmten Städelschen Institut ihren Ausdruck finden. Das letztere war auch ursprünglich zu seinem bedeutendsten Teile eine Kunstschule, deren Rolle dann weniger eigentlich herabsank als sich abschwächte. In der That: was sind vier Lehrer mit jeder 1000 Mk. Gehalt, wo sogar der dortige Hausmeister höher bezahlt wird? Das ist aber durchaus nicht immer so gewesen. Der Maler Kirchbach, der Bildhauer Kauer, der Architekt Sommer hatten noch jeder 5000 Mk. erhalten. Falls man sich also heute wieder bei uns dazu aufschwingen könnte, drei oder vier tüchtige Kräfte mit je 5000 Mk. heranzuziehen, vielleicht noch eine erste Kraft zu 10000 Mk., so würde Frankfurt bei einem Kostenaufwande von nur 25000 Mk. jährlich um eine glänzende Institution reicher sein, zu der entgegen einer Universität alle Vorbedingungen auch wirklich gegeben sind." Diese Gedanken sind in dem Augenblick am Platze, wo Karlsruhe den Frankfurtern den Maler Trübner genommen hat.

EINGELAUFENE BÜCHER

(Besprechung vorbehalten)

M. Spanier, Hans Thoma und seine Kunst fürs Volk. Reich illustriert. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Jean van Goyen. 10 Lichtdrucke nach seinen Bildern in der Ausstellung Amsterdam Juli–August 1903. Amsterdam, W. Versluys.

Herwarth Zander, Das Licht – Luftproblem. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte. Leipzig 1903. Giesecke und Devrient.

Hermann Konsbrück, Spiegelbilder, Erste Folge der Kritiken 1902–03. München. Birk und Co.

REDAKTION: BERLIN W DERFFLINGERSTRASSE 16
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK DER OFFIZIN W. DRUGULIN, LEIPZIG

